[Page 1 - No extractable text]

ERIKA MIHÁLYCSA

TRANSLATING MODERNISM:

LANGUAGES OF PASSAGE IN THE FICTION

OF JOYCE, FLANN O'BRIEN, BECKETT

Referenţi ştiinţifici:

Prof. dr. Virgil Stanciu

Prof. dr. Sanda Berce

ISBN 978-973-595-943-2

Tehnoredactare computerizat ă: Cristian-Marius Nuna

Universitatea Babeş-Bolyai

Presa Universitar ă Clujeană

Director: Codruţa Săcelean

Str. Hasdeu nr. 51

400371 Cluj-Napoca, România

Tel./fax: (+40)-264-597.401

E-mail: editura@editura.ubbcluj.ro

http://www.editura.ubbcluj.ro/

ERIKA MIHÁLYCSA

TRANSLATING MODERNISM:

LANGUAGES OF PASSAGE

IN THE FICTION

OF JOYCE, FLANN OʼBRIEN, BECKETT

PRESA UNIVERSITAR Ă CLUJEAN Ă

2015

TABLE OF CONTENTS

MULȚUMIRI

Prezenta carte este o versiune revizuită a tezei mele de doctorat, scrisă sub sub egida Departamentului de Engleză, Universitatea Babe ş-Bolyai Cluj, şi apărat public în decembrie 2008. Prin urmare, îi datorez cele mai mari mulțumiri conducătorul meu academic, profesorul Virg il Stanciu, și profesorului Sanda Berce care mi-a citit atent, l-a încurajat și mi-a comentat cu perspicacitate lucrează tot timpul, ajutându-l să ajungă la forma sa finală.

Pe parcursul cercetărilor mele am beneficiat de sprijinul generos al Fundația James Joyce din Zurich. Bursele acordate mi-au dat acces la vasta bibliotecă și resurse ale Fundației, dar în primul rând ei mi-a permis să beneficiez de prezența continuă, lecturile incisive și analizele inductive ale lui Fritz Senn. Opera lui rămâne cea mai puternică inspirație pentru mine.

Le sunt recunoscător colegilor Petronia Popa Petrar, Elena Păcurar,

Carmen Borbely, Alina Preda pentru ajutorul lor continuu, neconditionat, practic

și sprijin moral și prietenie de-a lungul acestor ani.

În cele din urmă, aș dori să le mulțumesc părinților mei, fără de care nimic din toate acestea

ar fi fost posibil.

Se face recunoștință revistelor și editorilor academici

acordându-mi permisiunea de a reutiliza materialul publicat anterior în această carte:

O versiune ușor diferită a subcapitolului „Cuvinte de parolă pentru apostați"

crezul: Boii Soarelui Coda" a fost publicat ca „Cuvinte de parolă pentru apostați"

Crez: Coda Boilor din Ulise', în EPONA E-Journal of Ancient and Modern

Studii celtice (2007/2): 1-10.

O versiune mai scurtă, timpurie, a subcapitolul „abcedminded" lecturi „în

this allaphbed": Considerations on Joyce's language(s)' a fost publicat ca

'Considerations on Joyce's Language(s)', in Studii Literare VII-VIII (Cluj-

Napoca: Editura Echinox, (2004/2005 [an apariție : 2007]): 173-190.

O versiune ușor diferită a subcapitolului „Denaturarea ca a

mod de a pune în prim plan limbajul în Ulise" a fost publicată ca „Errorist Joyce. Denaturare, deplasare lingvistică la lui Ulise, în ardeleană

Revista XXII, (2013/ Supliment nr. 1): 260-268.

8O versiune preliminară a subcapitolului „La Swim-Two-Birds: Playgiarism,

parodia și arta romanului" a fost publicată ca „Flann O'Brien's At Swim-

Două păsări: romanul ca joc", în Proceedings of the International

Conferința Construcții de identitate (IV) , Cluj-Napoca, 6-8 apr. 2006, Vol.

II. Eds. Adrian Radu, Rares Moldovan (Cluj-Napoca: Napoca Star, 2008).

O versiune ușor diferită a subcapitolului „ "O bucată foarte dificilă din

nedumerire." Considerații privind limba (limbile) lui Fla nn O'Brien" a fost publicată

ca „O piesă de nedumerire foarte dificilă”: Considerations on Flann O'Brien's

English(es)”, în The Binding Strength of Irish Studies: Festschrift in Honor

a lui Csilla Bertha și Donald E. Morse, eds. Marianna Gula, Mária Kurdi

și István D. Rácz (Debrecen Univ ersity Press, 2011): 140-152.

O versiune preliminară a subcapitolului „Toate aceste detalii demente”.

Providența narativă oferă în Murphy” a fost publicată ca „Toate aceste detalii demente: Providența narativă oferă în Murphy a lui Samuel Beckett”, în

Studia Universitatis Babes-Bolyai – Philologia (2008/1): 233-246.

O versiune preliminară a subcapitolului „Fără simboluri unde nu există

intenționat.” Watt și aventura limbajului” a fost publicat ca „Beckett și

Căutarea radicală a identităţii prin limbaj în Watt', în Proceedings

a Conferinței Naționale De/Construcții de Identitate, a Departamentului de Studii Engleze și Americane, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, 4-6

mai 2004 (Cluj: Napoca Star, 2006).

O versiune ușor diferită a ultimului subcapitol din această carte,

„(un)Wor(l)dward Ho: On Beckett’s late prose work” a fost publicat ca

„(ne)Wordward Ho. Decrearea și golirea limbajului în Beckett

Late Prose Work', în The AnaChronisT 15 (2010): 157-171.

ABREVIERI

JAMES JOYCE

(D) – Dublinezi

(SH) – Stephen Hero

(P) – Un portret al artistului ca tânăr

(U) – Ulise

(FW) – Finnegans Wake

(LJJ) – Scrisori ale lui James Joyce

(OCPW) – Scriere ocazională, critică și politică

FLANN O'BRIEN

(ASTB) – La Swim-Two-Birds

(TP) – Al treilea polițist

(ABB) – An Beal Bocht/ The Poor Mouth

(HL) – Viața grea

(DA) – Arhiva Dalkey

SAMUEL BECKETT

(Proust) – Proust

(DFMW) – Visul de femei corecte pentru mijlocii

(MPTK) – Mai multe înțepături decât lovituri

(Mu) – Murphy (W) – Watt

(M) – Molloy

(MD) – Malone Dies (UNN) – The Unnamed (Disjecta) – Disjecta: diverse scrieri și fragmente dramatice

(CSP) – Proza scurtă completă

(NU) – Nohow On: Companie, Ill Seen Ill Said, Worstward Ho.

217

BECKETT

„PUNSTERUL CU STELE”:

LITERATURA AUTO-EFACANTE

„Eșuează din nou. Fail better': Către o delimitare

a poeticii rostirii lui Beckett

Nu iau partid. Sunt interesat de forma ideilor. Există o

minunată propoziție din Sfântul Augustin: „Nu disperați: unul dintre

hotii a fost salvat. Nu presupuneți: unul dintre hoți a fost blestemat. Acea propoziție are o formă minunată. Forma este cea care contează.

356

...nimic în afară de mine, o părticică din mine, recuperată, pierdută, rătăcită,

Sunt toate aceste cuvinte, toți acești străini, acest praf de cuvinte... (UNN 354)

Beckett este probabil unic printre figurile emblematice ale secolului al XX-lea

literatură în neîncrederea sa exemplară de a vorbi sau de a scrie, în mod direct, despre scopurile și idealurile sale ca scriitor: răspunsurile sale lingvistice la întrebări formale

despre crezul său poetic și „filozofie" sunt binecunoscute. Puținii lui critici

scrieri, recenzii timpurii, precum și prima sa aventură ambițioasă în cercetare, Proust (1931) aruncă, totuși, o lumină oblică asupra viziunii sale despre ceea ce

propria sa artă încerca să realizeze. Cele mai revelatoare, în acest sens, sunt probabil cele trei dialoguri ale sale cu Georges Duthuit, publicate în 1949 în

revista avangardista Transition, pe tema a trei pictori abstracti,

Tal-Coat, André Masson și prietenul de viață al lui Beckett, Abraham (Bram) van Velde.

357 Dialogurile aproape telegrafice – unde interlocutorii, „B" și

„D" nu trebuie pur și simplu echivalat cu Beckett și cu criticul de artă Duthuit358 –

356 Beckett către Alan Schneider, producătorul american al pieselor sale, când a fost întrebat despre

interes pentru filozofie. Citat în Anthony Cronin, Samuel Becket: The Last Modernist

(Londra: HarperCollins, 1997), 231.

357 Inclus în Disjecta: Diverse scrieri și fragmente dramatice. Cuvânt înainte și

introducere de Ruby Cohn (Londra: John Calder, 1983): 138-145.

358 Autorul Dialogurilor, strict vorbind, este Beckett, care a scris textul pe

baza unei serii de convorbiri libere cu Duthuit, pe atunci redactor la reînviat, postbelic

Tranziție ; pe de altă parte, reducerea numelor la inițiale, împreună cu

unele dintre gesturile dramatizate ale celor două părți (de exemplu, „B iese plângând" atunci când se confruntă cu o formă de concluzie sub formă de „D") implică o oarecum ironică

218 se ocupă de pictura abstractă a anilor 1940 și sunt probabil cele mai clare ale lui Beckett

declarație privind o exigență pentru arta nereprezentativă, precum și asupra

impotența limbajului în tratarea imaginilor vizuale și lipsa rezultată a fundamentului, filozofic, conceptual și de altă natură, a tuturor pretențiilor criticii de artă.

În timp ce abstracția pură înseamnă o eliberare pentru „D”, deoarece opera lui

arta este eliberată de tirania obiectului (numită „ocazie” de „B”), văzută la

toate timpurile ca arbitrare ('peisajul văzut la o anumită vârstă, un anumit anotimp, a

anumită oră’), „B” vede în abstracție dar gradul ultim de naturalism

sau „realism” – un realism care include atât nevăzutul cât și văzutul, artistul și lumea lui interioară, precum și pânza, „obiect total, complet cu

piese lipsă, în loc de obiect parțial. Problemă de grad” (D 138). Conform

pentru Beckett, în arta reprezentativă tradițională artistul caută să „exprime” obiectul sau ocazia viziunii sale – să-l exprime, adică pentru a-l poseda mai deplin; să împietrească o clipă de conștientizare în imobilitate veșnică,

să-l transmute într-un obiect material durabil (viziunea lui, peisajul lui, al lui

vis), acum o proprietate. Artiștii occidentali s-au chinuit întotdeauna să facă

lucrarea de reprezentare şi prin aceasta să „câştige” ceva: preocupările lor au

fost cu posibilitățile art. Unii, precum Tal-Coat, s-ar putea să fi „deranjat o anumită ordine pe planul fezabilului” și totuși „nu s-au răscolit niciodată din câmp

a posibilului' (D 139). În acest sens, conchide el, arta a fost întotdeauna

burghez.

Arta „burgheză” și lumea „burgheză” a fost reflexia unui anume

ordinea valorilor și credințelor, printre care primordială credința în sensul-plinătatea și importanța omului, existența lui, viziunile sale – obiectele materiale, proprietatea cu care se definește. Noua conștientizare a infinitului, stabilită de știință și filozofie, tinde să anuleze importanța acordată, anterior, omului și circumstanțelor sale: într-un asemenea context în care

Ultimul universal este Vidul, toate conceptele normale de semnificație, inclusiv

„arta” însăși, devine lipsită de sens, irelevantă, imposibilă, cu excepția cazului în care ar fi descoperită o artă care (literal) nu ar putea exprima nimic. „B” recidivează

în „visul meu de o artă fără resentimente față de neajunsul ei de neînvins și prea mândră pentru farsa de a da și a primi”:

distanţa faţă de teoriile estetice form ulate. Cf. Rupert Wood, „Beckett ca

Eseist”: „Trei dialoguri este un fel de joc final al teoretizării estetice; este o dramă

care nu este nici în întregime serios, nici în întregime jucăuș, ci unul în care ludicul și seriozitatea se infectează continuu una pe cealaltă”, în The Cambridge Companion to Beckett, ed.

John Pilling (Cambridge University Press, 1994), 12.

Este evident că pentru artistul obsedat de vocația sa expresivă, orice

și totul este sortit să devină ocazie, inclusiv, așa cum se pare că este

într-o oarecare măsură, cazul lui Masson, căutarea ocaziei și experimentele fiecărui bărbat cu propria soție cu Kandinsky spiritual. Nicio pictură nu este mai plină decât cea a lui Mondrian. Dar dacă ocazia apare ca un termen de relație instabil, artistul, care este celălalt termen, nu este cu atât mai puțin așa, grație lagărului său de moduri și atitudini... Tot ceea ce ar trebui să ne preocupe este acut și crescând

anxietatea relației în sine, parcă umbrită din ce în ce mai întunecată de a

sentiment de invaliditate, de inadecvare, de existență în detrimentul a tot ceea ce exclude și la care orbește. Istoria picturii, și iată-ne din nou, este

istoria încercărilor sale de a scăpa de acest sentiment de eșec, prin intermediul unor relații mai autentice, mai ample, mai puțin exclusive între reprezentator și

reprezentat, într-un fel de tropism față de o lumină cu privire la natura căreia

cele mai bune opinii continuă să varieze și cu un fel de teroare pitagoreică, parcă

iraționalitatea lui pi a fost o ofensă împotriva divinității, ca să nu mai vorbim despre creatura lui... Știu că tot ceea ce este necesar acum, pentru a aduce chiar și această oribilă chestiune la o concluzie acceptabilă, este să facem din această supunere, aceasta

admitere, această fidelitate față de eșec, o nouă ocazie, un nou termen de relație și

a actului pe care, neputând să acţioneze, obligat să acţioneze, îl face, un act expresiv, chiar

fie numai de sine, de imposibilitatea sa, de obligația sa. (Disjecta 144-145)

În arta lui Masson, „D” identifică o intenție de a „picta vidul... în frică și

tremurând” și concluzionează că funcția artei este de a imortaliza „lucrurile și creaturile primăverii,… pentru ca ceea ce este tolerabil și strălucitor în

lumea poate continua.' Totuși, pentru „B” dorința de a picta Vidul nu este nimic

altceva decât reafirmarea vechiului idealism: „Două boli vechi...

boala de a dori să știi ce să faci și boala de a dori să poți face asta” (D 139-140). Artistul care „dorește să exprime” Vidul are

în realitate nici un concept despre ceea ce este Vidul. Nu este doar o entitate negativă; nu este „eliminarea unei prezențe insuportabile”; nu se defineşte prin fiinţă

pur și simplu indefinibil; atât „imposibilitatea enunţării” cât şi „angoasa de

neputința” sunt afirmații despre mentalitatea artistului și nu spun nimic

despre Vidul. Vidul este acela despre care nicio afirmație nu poate fi formulată, despre care nicio afirmație nu spune nimic. Budistul nu poate dori Nirvana deoarece Nirvana, prin definiție, nu poate fi dorită.

Spre deosebire de utopia esențial pozitivă, un crez al artei abstracte așa cum este rostit

de „D”, „B” oferă, ca ilustrare a tezei sale, lucrările prietenului său puțin cunoscut pictor, Bram van Velde, văzute ca un exemplu de stil „nihilist” în care orice imagine (obiectivă, adică reprezentativă) sugerată de la distanță într-un moment este anulată brutal în următorul. Impresia rezultată este în mare măsură aceea a unui vid – nu exprimată, ci creată violent și activ,

realizat prin actul picturii. Pictura lui Bram van Velde împinge nu numai

relația subiect-obiect la limitele sale: conform „B” el a acceptat,

aparent fără să știe, imposibilitatea oricărui grad de adecvare a expresiei în artă și totuși nici pictura sa nu este despre acea imposibilitate.

Nici măcar nu deține certitudinea imposibilității de exprimare (văzută ca însuşire, un mijloc de posesie). Situația lui Bram van Velde,

așa cum este interpretat de „B”, este

…de cel neputincios, nu poate acționa, în eventualitate nu poate picta, deoarece este obligat

a picta. Faptul este al celui care, neputincios, incapabil de a actiona, actioneaza, in eventualitatea picteaza,

întrucât este obligat să picteze.

D: De ce este obligat să picteze?

B: Nu știu. D: De ce este neputincios să picteze? B: Pentru că nu există nimic cu care să pictezi și cu care să pictezi. (Disjecta 142)

Fiind artist, este condiția lui, obligația lui de a crea, de a realiza în artă că

care nu este, care nu poate fi pentru că, de îndată ce se realizează în concret

termeni (materiali, reprezentativi), încetează să existe, încetează să fie el însuși. The

artist/ arta trebuie, astfel, să eșueze. „B” definește aici o poetică a unei arte a eșecului –

o artă care este forțată, prin definiție, să facă ceva ce nu poate face și

un artist al cărui întreg fel de a fi este la fel de mult în eșecul lui, cât și în pictura sa. Ca pictor este obligat să picteze atât de mult/atât de puțin cât este obligat să trăiască un om. „A fi artist înseamnă a eșua... așa cum nimeni altcineva nu îndrăznește să eșueze. Eșecul este lumea lui'

(Disjecta 145).

Radicalismul fără compromisuri al unei poetici bazate pe recunoaștere

a propriei sale imposibilități ontologice, a eșecului necesar și scăpabil ca ei

termen definitoriu, spațiul din care vorbește/acționează și către care caută

sosire – poetica „necunoașterii” și „neputirii” – trebuie, de fapt, să abandoneze orice intenție reprezentativă. O artă a eșecului este un act de (de) demonstrație,

de a arăta, indicând imposibilitatea de a cunoaște și de a putea, ca și

starea omului; va indica în mod corespunzător eșecul tuturor reprezentărilor prin

frustrarea așteptării inerente a (spectatorului/ cititorului), exigența de cunoaștere:

B: Vorbesc despre o artă care se îndepărtează de ea [adică, pretenția artei tradiționale și abstracte

la reprezentare] în dezgust, obosit de isprăvi insignifiante, obosit de a se preface

capabil, de a putea, de a face un pic mai bine același lucru vechi... D: Și preferând ce?

B: Expresia că nu există nimic de exprimat, nimic din care să exprime,

nicio putere de a exprima, nicio dorință de a exprima, împreună cu obligația de a exprima.

(Disjecta 139)

BECKETT THE "ILLSTARRED PUNSTER": LITERATURA AUTO-EFFACING

221 Deoarece nu se poate echivala pur și simplu „B” cu Beckett/ „D” cu Duthuit, Bram

van Velde din cele Trei Dialoguri nu poate fi echivalat cu pictorul Bram

van Velde fie: căci Dialogurile sunt la fel de preocupate de total

inaccesibilitatea viziunii lui van Velde (sau a oricărui artist, de altfel)

la critică și la limbajul discursiv (într-adevăr, la limbaj) ca și cu acea viziune însăși. Comunicarea dintre cuvânt și imagine, critică și artă este văzută ca

imposibil; criticul (și, se poate adăuga, scriitorul) rămâne pentru totdeauna închis

în cuvinte și „B” concluzionează că nu poate decât să ofere o imagine a ceea ce este „încântat să-și închipuie că face [Bram van Veld e]”. În timp ce în cea mai devreme a lui Beckett

arta eseurilor a apărut ca una dintre „ieșirile” din subiectivitatea inevitabil, cea care oferă acces la un spațiu în care subiectul putea să iasă în afara lui,

359

Dialogurile anulează chiar și această afirmație: fiecare subiect este prins în interiorul său

lume și artă/scriere (ficțiunea târzie a lui Beckett, în special, din Textes

pour rien/Textes for Nothing down to Bing/Ping, Mal vu mal dit/Ill Seen Ill

Said, Imagination morte imaginez/Imagination Dead Imagine, Worstward Ho) se află în condiția de a încerca continuu să construiască, să furnizeze sau

reafirma un teren stabil de unde să vorbească de la sine, precum și un grajd

auto-conținere și eșec continuu în încercare.

ale cui cuvinte? Întrebați degeaba. Sau nu degeaba dacă spui nu știind. Nici o zicere. Nu

cuvinte pentru cel ale cărui cuvinte. L? Unul. Fără cuvinte pentru cel ale cărui cuvinte. Una?

Ea. Fără cuvinte pentru el ale cărui cuvinte. Mai bine și mai rău așa. (Worstward Ho, NR 98)

Pe. Spune mai departe... Spune pentru a fi spus. A spus greșit. De acum spune pentru a fi gresit... Încearcă

din nou. Eșuează din nou. Eșuează mai bine. (Worstward Ho, NR 89)

În același timp, pasajul afirmă, de asemenea, că „obligația de a exprima”,

deconstruit ca „nimic...nimic cu care...nimic din care... nu

359 Argumentul central al eseului lui Beckett din 1931, Proust, este că Á la recherche abandonează

atitudinea adoptată de scriitorii clasici care se ridică artificial în afara timpului la

oferă o ordine lucrării lor: în romanul lui Proust scrierea însăși este în timp și este căutarea

în sine, excavarea sub suprafață experiența/percepția de sine. Aici Beckett

permite două „ieșiri” din închisoarea sinelui așa cum există în timp/percepție: involuntară

memorie și artă. Ambele oferă acces la un alt spațiu în afara/dincolo de sine (Proust

și Trei dialoguri cu Georges Duthuit, 85-88). Această interpretare, condiționată

printr-o lectură a lui Schopenhauer, de fapt echivalează reprezentarea (Vorstellung) cu

limitarea sinelui în voința de a trăi; din ea singura scăpare este experiența estetică

(și, probabil, memoria involuntară), atunci când vălul care maschează obiectul este tras

deoparte și subiectul este capabil să contemple esențele atemporale, pure, platonicia

Idei. Problematica centrală a scriitorului, cu Beckett, se dovedește a fi continuitatea

încercare, sortită eșecului, de a reaminti și de a pune în cuvinte imaginile memoriei involuntare

(precum și a experienței estetice) care elud însuşirea prin limbaj: scrisul, pentru ei, nu este altceva decât o înregistrare a „rău văzut, rău spus”.

222putere..., nicio dorinţă de a exprima', în afară de o situaţie dificilă şi etica

miza în toată arta, este marca unui dat construit – o „obligație” de a reprezenta

care este inerent limbajului și înțelegerii umane. Aceasta este repres-

întâmpinarea cu care teatrul târziu și textele de proză scurtă ale lui Beckett o contestă, demonstrând practic că figurația/reprezentarea nu poate fi eliminată din limbaj, oricât de mult imaginile și figurile de reprezentare unice.

poate fi divorțat de echivalentele mimetice directe ale vieții. Aceste scurte târzii

piese mărturisesc că „impulsul către sens distruge experienţa de

cuvântul.'

360 Critica lui Beckett asupra semnului lingvistic sporește conștientizarea

a naturii ireductibil de reprezentare a oricărei „experiențe a cuvântului”,

atrăgând totodată atenția asupra suprafeței cuvântului, rezistând impulsului către

sens.

Cu mult înainte de apariția celor criptice Trei Dialoguri, după ale lui

Wanderjahre de șapte luni prin Germania (1936-37) și după finalizarea lui Murphy, Beckett a scris un adevărat „program” poetic într-un

Scrisoare germană către criticul de artă Axel Kaun (1937). Foarte influențat de lectura sa despre Schopenhauer, acest „program” este încă în siguranță ancorat într-un mod modernist.

estetică. Ea postulează o diferență esențială între reprezentare – să

căruia îi corespund limbajul obișnuit și literaritatea – și limbajul poetic înțeles ca o dezvelire radicală a limbajului până în oase; numai acesta din urmă este capabil să tragă deoparte vălul celui dintâi și să dezvăluie cuvintele pentru ceea ce sunt: un văl.

„Dincolo”, însă, poate rămâne impenetrabil; poate fi nimic,

Vidul și, prin urmare, limbajul poetic poate realiza doar o indicare către non-

natura transparentă, opaca a reprezentării/a limbajului. Beckett susține că

singura formă de artă capabilă să-și pătrundă propria suprafață este muzica – un șir de

tăceri; literatura, pe de altă parte, nu a reușit să realizeze

aceasta arătând spre dincolo – cu excepția, poate, pentru „logografele” lui Gertude Stein care îi fac pe cititori conștienți de natura „poroasă” a limbajului:

Sau doar literatura va rămâne în urmă în vechile căi leneșe care au fost atât de mult timp

în urmă abandonat de muzică și pictură? Există ceva paralizant de sfânt în?

natura vicioasă a cuvântului care nu se regăsește în elementele celorlalte arte?

Există vreun motiv pentru care acea materialitate teribilă a cuvântului suprafață nu ar trebui să poată fi dizolvată, cum ar fi, de exemplu, suprafața sonoră, ruptă de

pauze enorme, ale Simfoniei a șaptea a lui Beethoven, astfel încât prin pagini întregi nu putem percepe decât o cale de sunete suspendate în înălțimi amețitoare,

care leagă abisurile insondabile ale tăcerii? Se cere un răspuns... Pe drum

360 Wolfgang Iser, „Când sfârșitul nu este sfârșitul?”, în The Implied Reader (Baltimore și

Londra: The Johns Hopkins University Press, 1974), 269.

la această literatură a necuvântului, care este atât de dorită pentru mine, o formă suficientă

pentru ca jocul să-și piardă o parte din seriozitatea sa sacră. Ar trebui să se oprească. Permiteți-ne

deci acționează ca acel matematician nebun (?) care a folosit un principiu diferit de măsurare la fiecare pas al calculului său. Un atac împotriva cuvintelor din

numele frumuseții.

361

În drum spre ceea ce el numește „literatura necuvântului”, Beckett alege

lăsați în urmă orice punct de plecare, indiferent dacă este autoimpus (un stil personal) sau impus din exterior (prin „utilizarea comună”) lingvistică, procedând prin reduceri lingvistice, prin așezarea limbajului și a tăcerii pândite în/dincolo. Inevitabilitatea percepției de sine indică limbajul: Beckett este torturat

iar textele întortocheate vor merge cu orice grijă pentru a arăta cititorului că experiența este

realizat prin limbaj și poate fi făcut accesibil doar ca lingvistic

experienţă. În limbaj, doar în raport cu tăcerea ca limită (invizibilă, de neatins), suprafața compactă a sensului (impus, atașat)

poate descompune și dezvălui porozități, linii de zbor, văzute ca un dezirabil

relativizare. Soluția, dacă se poate vorbi despre vreuna, este atragerea atenției

natura închisă a limbajului, subminând (ironic) vechile forme de scriere reprezentativă, mimetică. Cu toate acestea, aceasta poate fi doar o realizare parțială; în mod caracteristic, Beckett se joacă cu renunțarea la cei iremediabil corupti

„jocul vechi” cu totul, lăsând în urmă toate formele de cunoaștere care duc la certitudinile care pot produce ordine; nuantele etice sunt mereu prezente.

Scrisoarea lui Axel Kaun propune o căutare a unei metode prin care se poate reprezenta

atitudinea batjocoritoare față de cuvânt prin cuvinte; „jocul vechi” ar trebui

nu numai că își pierd seriozitatea sacră, ci se oprește cu totul, obiectiv pe care Beckett îl are în vedere adoptând abordarea „matematicianului nebun”

361 Traducere în engleză de Martin Esslin în Disjecta , 172-173, subliniile mele . La Beckett

Original german: „Sau literatura ar trebui să rămână singură pe acea cale veche, putredă, abandonată de mult de muzică și pictură? Există ceva paralizant de sfânt în

Nefiresc al cuvântului, care nu aparține elementelor celorlalte arte? Există

orice motiv pentru care acea materialitate teribil de arbitrară a cuvântului suprafaţă

nu ar trebui să fie rezolvate, cum ar fi suprafața tonală consumată de resturile negre mari în simfonia a șaptea a lui Beethoven, astfel încât să o putem auzi pentru pagini întregi

nu poți percepe altceva decât o cale amețitoare și insondabilă de sunete care leagă abisurile tăcerii? Vă rugăm să răspundeți...

calea către aceasta pentru mine foarte dezirabilă literatură a Necuvântului, poate

Desigur, o formă de ironie nominalistă poate fi o etapă necesară. Dar nu este suficient dacă jocul își pierde o parte din seriozitatea sa sacră. Ar trebui să se oprească

ea. Deci, să o facem ca acel matematician nebun (?) care, pe fiecare

nivelul de calcul utilizat pentru aplicarea unui nou principiu de măsurare. O furtună de cuvinte

în numele frumuseții ”, Disjecta 52-54.

care a folosit un principiu diferit de măsurare la fiecare pas al calculului său,

„un atac împotriva cuvintelor în numele frumuseții”. Programul lui Beckett de

Lupta lingvistică împotriva limbajului culminează cu „Literatura des Unworts”, o artă verbală radicală care nu lasă nimic neîntrerupt în efortul său de a deconstrui limbajul și unitatea de a spune. Pentru a ajunge la o „Literatura des Unworts” care să pătrundă în vălul cuvintelor, orice formă.

a ironiei nominaliste poate fi o stație intermediară necesară (Disjecta 54).

Acest „program” poetic arată intersecții interesante cu cel al lui Paul Celan

ars poetica : Meridian , o lectura Celan, un alt exponent al unei literaturi care

contravine limbajului dat în Brehmen la 22 octombrie 1960, când a fost distins cu Premiul Georg Büchner. Celan distinge între „artă” (Kunst) – cel

limbajul reprezentării și caracterul literar care funcționează, în mod similar cu al lui Beckett

„cuvinte”, ca un văl, care ne distrag atenția de la vorbitor și de la ceea ce se spune, făcându-ne să uităm de noi înșine, să uităm de ființa noastră – și „poezie”

(Dichtung) care se întâmplă ca o breșă în textura de distrugere a Kunst,

dezvăluindu-l așa cum este: un văl și făcându-ne conștienți de ființa noastră. Actul de poezie, pentru Celan, este un act de libertate: blochează funcționarea „artei”,

suspendă limbajul reprezentativ și în spațiul gol sau încălcarea rezultată,

face posibilă conștientizarea propriei ființe. Lacunele și elipsele lingvistice din poezia sa târzie, Sprachgitter , Atemwende , Lichtzwang , stripping

Germana de toate idiomurile, stilul și atuurile secundare ale „literarității”, de fapt, forțează cititorul să-și reconsidere modul său de lectură (în esență al Kunst

tip) și, prin frustrarea continuă a încercărilor sale de substituție lingvistică

și identificare, creează un „grătar de cuvinte”, adică, în formularea lui Celan, întotdeauna la jumătatea drumului către „cel mai profund mister al întâlnirii”. Întâlnire, adică între subiect și „tu” a cărui prezență nu poate fi decât dezvăluită

în spațiul libertății, al limbajului suspendat – spațiul poeziei.

362

Recunoașterea „nu se poate” împreună cu cea a „trebuie” devine singura

punct de plecare către enunț, oricât de deficitar, și singurul acceptabil din punct de vedere moral

unul; singurul punct de plecare posibil către o enunţare poetică care este în contradicţie cu reprezentarea (Kunst, în termenii lui Celan) şi care se îndreaptă spre ceea ce stă.

dincolo – fie că este Vidul, inexprimabilul. Poate cel mai frecvent

pasajul citat din Beckett care vorbește despre această recunoaștere-revelație provine din

Ultima casetă a lui Krapp:

362 Paul Celan, Meridian, în Collected Prose, trad. Rosemarie Waldrop (New York: The

Sheep Meadow Press, 1986) 45, 47-48.

Din punct de vedere spiritual, un an de profundă întuneric și lipsă până în acea noapte memorabilă

în martie, la capătul debarcaderului, în vântul urlator, să nu se uite niciodată, când

deodată am văzut totul. Viziunea în sfârșit. Mi se pare că este ceea ce trebuie să înregistrez în principal în seara asta... Ceea ce am văzut deodată atunci a fost asta, că

credința că am continuat toată viața, și anume [Krapp se oprește nerăbdător,

vânt bandă înainte, pornește din nou] – granit grozav stâncă spuma care zboară în sus

în lumina farului și a vânturilor care se învârte ca o elice, limpede

pentru mine, în cele din urmă, că întunericul sub care m-am străduit mereu să-l păstrez este, în realitate, cel mai mult [Krapp înjură, se oprește, înfășoară banda înainte, pornește din nou] –

asociere de nesfârșit până la dizolvarea mea a furtunii și a nopții cu lumina înțelegerii și a focului (Kapp's Last Tape, CDW 220).

363

Întunericul unei lumi interioare, întunericul revelat, precum și ratarea

centru care ar fi putut radia sens (ca în cazul lui Godot din En

însoțitorul Godot sau cel al domnului Knott în Watt) sunt principiile centrale ale lui Beckett

artă. Prietenul și editorul său de o viață, James Knowlson, citează cum Beckett însuși „a umplut golurile” în pasajul reprodus mai sus din filmul lui Krapp.

Last Tape , scriind că întunericul a fost „în realitate cel mai mult” – Lost: „cel mai mult

aliat prețios”', adică adevăratul său element și cheie pentru înțelegerea operei sale.

364

Recunoașterea că sursa revelației, indiciul pentru cunoaștere și

Mijloacele și punctul de plecare de unde, cu ajutorul căruia să-și recuperezi istoria personală, este întunericul, adică lipsa cunoștințelor, lipsa abilității,

ecouri în auto-identificarea lui Beckett ca „neputincios” și „neștiutor”.

În interviul său din 1956 cu Israel Shenker – unul dintre cele mai cuprinzătoare

declarațiile pe care Beckett trebuia să le facă vreodată despre arta sa – el a identificat diferența

între scrisul lui Joyce și propriul lui scris ca, în esență, o opoziție clară în atitudinea lor față de „cunoaștere”:

...diferența este că Joyce a fost un super manipulator de materiale, poate că

cel mai mare. El făcea ca cuvintele să facă maximul absolut al muncii. Acolo

nu este o silabă de prisos. Genul de muncă pe care îl fac este unul în care nu sunt stăpân pe materialul meu. Cu cât Joyce știa mai multe, cu atât putea mai mult. Tendința lui este spre atotștiință și omnipotență ca artist. Lucrez cu impotenta,

ignoranţă. Nu cred că impotența a fost exploatată în trecut. Acolo

pare a fi un fel de axiomă estetică conform căreia exprimarea este o realizare – trebuie să fie o realizare. Mica mea explorare este întreaga zonă a ființei care are

363 Într-un interviu cu Gabriel d'Aubaréde Beckett a făcut următoarea mărturisire a a

revelație care i-a venit: „Molloy și ceilalți au venit la mine în ziua în care mi-am dat seama

de propria mea nebunie. Abia atunci am început să scriu lucrurile pe care le simt”, în Nouvelles litteraires ,

16 februarie 1961: citat în James Knowlson, Damned to Fame. Viața lui Samuel

Beckett (Londra: Bloomsbury, 1996), 352.

364 Damned to Fame, 352.

a fost întotdeauna pusă deoparte de artiști ca ceva inutilizabil – ca ceva prin definiție

incompatibil cu art.365

Exploatarea neputinței este punctul cel mai îndepărtat până la care poate arta verbală

explorează critic relația sa cu experiența adevărului. Dacă excesul verbal,

așa cum este simbolizat de Ulise și Work in Progress ale lui Joyce, multiplicați ambi-

valenţele rolului limbajului în experienţa adevărului, sărăcia verbală le-ar reduce, dimpotrivă, scoţând la iveală reziduul ineliminabil al implicaţiilor dintre limbaj şi adevăr. Dacă scopul lui Joyce a fost transformarea cuvântului în realitate, dacă mitul fondator al textelor joyceene

a fost transsubstanțiarea verbului în realitate – așa cum este tematizat pe tot parcursul

Un portret , Ulise („Boii”) și jucat în „apoteoza cuvântului” în

Finnegans Wake –, urmărirea lui Beckett a fost să analizeze și, în cele din urmă, să recunoască-

conduce realitatea cuvântului însuși.

366 A fost rostită o reformulare a ideii

într-un interviu acordat de James Knowlson cu Beckett la 27 octombrie 1989, unde bătrânul Beckett urmărește evoluția propriei sale lucrări de-a lungul drumului

de sărăcire autoindusă, diminuare, înlăturare – un cu adevărat minimalist

poetica „mai puțin înseamnă mai mult”, semnalată deja în scrisoarea sa către Axel Kaun, unde îl citează pe Goethe: Lieber NICHTS zu schreiben, als nicht zu schreiben (D 52):

Mi-am dat seama că Joyce mersese cât de departe puteam în direcția cunoașterii

mai mult, [fiind] controlul asupra materialului cuiva. Întotdeauna adăuga la ea; trebuie doar să te uiți la dovezile lui ca să vezi asta. Mi-am dat seama că drumul meu era în sărăcire, în lipsa de cunoștințe și în a lua, în a scădea mai degrabă.

decât în adăugarea.

367

365 Israel Shenker, „Un portret al lui Samuel Beckett, autorul cărții încurcată în așteptare

Godot”, New York Times (6 mai 1956), citat în SE Gontarski, „Samuel Beckett, James

„Illstarred Punster” de Joyce, în The Seventh of Joyce, ed. B. Bernstock (Bloomington:

Indiana University Press, 1982), 32.

366 Georges Bataille, în eseul său fundamental din 1951 „Tăcerea lui Molloy” scrie despre

„exercițiu de scădere” și „progres spre ruină” care îl animă pe Molloy, un tip de

literatura care „dorește să transforme limba într-o fațadă, erodata de vânt și plină de găuri, care să posede autoritatea ru inilor”, sugerează că motivul din spatele acestui

scrierea este „o parodie a sensului, poate, dar în cele din urmă un sens distinct, care este a”.

ascunde în noi lumea semnificaţiei. Acesta este de fapt scopul orb al acestui lucru

narațiune vioaie.' Acest tip de literatură, continuă Bataille, „roșește neapărat

existența și lumea, reducând la nimic (dar acest nimic este groază) acești pași

pe care o parcurgem cu încredere de la un rezultat la altul, de la un succes, la altul.' Georges Bataille, Review article on Molloy , Critique (15 mai 1951), 387-96;

Traducere în engleză în Samuel Beckett. Patrimoniul critic, eds. Lawrence Graver

și Raymond Federman (Londra: Routledge & Kegan Paul, 1979), 59, 63.

367 Knowlson, Damned to Fame, 352.

BECKETT THE "ILLSTARRED PUNSTER": LITERATURA AUTO-EFFACING

227Citind pe Beckett, este foarte probabil cel mai aproape de care s-a apropiat cineva

eradicarea figurației/reprezentării cu în limbajul literar; totusi, exista

întotdeauna conștientizarea că limbajul figurează/reprezintă în ciuda ei însuși. a lui Beckett

dificultatea de a scrie este, de fapt, eșecul inevitabil de a rezista la

procesul de figurare; pe lângă obligația ultimă de a exprima (la figurație), există o obligație de a rezista acelei expresii pe tot parcursul

munca, iar această antifigurație se dovedește a fi un fel de figurație în sine. În

proza mai scurtă târzie, scrisă după anii 1960, se găsește o explorare a

mijloace de a aborda (și de a rezista) acestei figurații, producând texte care se citesc unul pe celălalt, pornesc unul de celălalt și se întorc unul în celălalt, se traduc

unul pe altul – în cele din urmă, sunt întotdeauna pe cale de a se solidifica într-o stare

de intraductibilitate ulterioară, dez- sau re-figurare. Citiți retrospectiv, din

perspectiva trilogiilor Nohow On și Still, un pasaj des citat

de la prima sa „agitare” în critică, Dante…Bruno.Vico…Joyce (1929),

pe lucrarea în curs de desfășurare a lui Joyce despre unitatea, în limbajul lui Joyce, a formei

și conținut, dezvăluie încă o rezistență – rezistența textului la ființă

scris.

368 Pe lângă imposibilitatea comunicării între cuvânt

și imaginea, imposibilitatea exprimării prin limbaj și obligația

pentru a exprima, apare o treime în lista de neputințe, imposibilitatea (or

eșecul) al autorului de a controla și de a percepe propria sa opera:

Aici forma este conținut, conținutul este formă. Te plângi că lucrurile astea nu sunt scrise

în limba engleză. Nu este scris deloc. Nu este de citit – sau mai degrabă nu este doar de citit. Este de privit și ascultat. Scrisul lui nu este despre ceva; este acel ceva în sine. (D 27)

Citiți retrospectiv, din direcția prozei scurte târzii și ultima

„roman” finalizat, Worstward Ho , afirmația „nu este scris deloc/este

a nu fi citit” pare o prefigurare ciudată a propriilor căutări creative ale lui Beckett în/contra limbajului și figurației. Ieșirea târzie pare să reziste

citirea și actul de a scrie în mod egal, forțând cititorul, ca Maurice Blanchot

argumentat în L'Entretien infini (1969), a reconsidera actul de a citi, de a deveni

un coparticipant la actul scrisului. Fragmentul de mai jos din Worstward

Ho poate fi citit ca un exercițiu de concepere în limbajul „locului” în sine,

fără suportul direcției (alității), din/în, fără prezență – a

„de atunci acolo și acolo”:

368 Cf. Andrew Renton, „From the Residua to Stirrings Still”, în The Cambridge

Companion to Beckett, 168-171.

A loc. Unde nici unul. Un moment în care încercați s ee. Încearcă să spui. Cât de mic. Cât de vast. Cum

dacă nu mărginit nemărginit. De unde d im. Nu acum. Aflați mai bine acum. Necunoscut

mai bine acum. Nu știi decât din. Nu stiu cum stiu doar nu din. În

numai. De aici alta. Un alt loc unde nici unul. Unde odată de unde nicio întoarcere. Nu. Nici un loc decât unul. Nimeni, în afară de cel în care niciunul. De unde nu o dată înăuntru. Cumva înăuntru. Dincolo. De atunci acolo. Acolo acolo. Neîncetat de acolo

Acolo. (Worstward Ho, NR 92)

Declarațiile lui Beckett asupra imposibilității reprezentării și asupra com-

pulsia de a eșua se apropie în mod evident de interpretarea lui Lyotard asupra

Noțiunea (kantiană) de sublim. Lyotard reexaminează sentimentul lui

sublim în Kritik der reinen Vernunft a lui Kant unde este abordat în termeni

a unei estetici care expune diferența fundamentală și de nerezolvat dintre tărâmurile cunoașterii și ale sentimentului - locul său fiind diferența dintre

cunoașterea și simțirea care este percepută ca durere a gândirii care apare

împotriva limitelor sale. În sentimentul sublim, facultatea de prezentare ap-

abordează limitele capacităţii sale de a prezenta faptele realului. Sursa lui

este eșecul de a prezenta, un eșec pe care Lyotard îl extinde la experimentele artei și literaturii moderne care se apropie de sublim atunci când se străduiesc să dezvăluie Ideea, unde obiectul reprezentării este absent nu pentru că

încă nu s-a materializat, ci pentru că nu poate fi redat material. The

Sentimentul sublim în filosofia kantiană se află la limita atât a cunoașterii cognitive, a esteticii, cât și a eticii, acolo unde gândirea ajunge la propria sa limită.

și caută să prezinte neprezentabilul; imaginația se angajează în prezentarea unui eveniment, o întâmplare care rezistă să fie redată în mod sensibil prin amploarea sau puterea sa.

369

În interpretarea lui Lyotard, sentimentul sublimului este un loc pentru spirit.

nessing, un loc în care judecata reflexivă forțează să se gândească la moduri în care neprezentabilul poate intra în limbaj - un pasaj care poate avea loc

369 Aceasta deschide calea pentru o filozofie critică care dă mărturie asupra limitărilor

mintea umană să înțeleagă Ideile și pe cele ale corpului uman să le simtă – în cele din urmă, la o teorie a subiectului care înțelege și explică minimalizarea istorică a Ființei care se numește umană și care devine pentru această teorie

un subiect minimal care se recunoaște în/prin durerea și plăcerea supraviețuirii. Durerea trupului în sentimentul sublim este durerea morții care se apropie și

apoi, într-o secundă clipă, fiind depășit sau retras; violența îndreptată către

corpul poate deveni o sursă a sentimentului sublimului în măsura în care apropierea violenței nu încalcă sau anihilează sensibilitatea corpului; este și o plăcere – nu

o durere purificată, dar o durere în amânare, plăcerea durerii în retragere, dar încă în apropierea violenței. Cf. Andrew Slade: Lyotard, Beckett, Duras și postmodernul

Sublime (Berna: Peter Lang, 2007), 19-30.

prin experimentarea artistică, confruntat cu sarcina de a găsi o cale de a

exprimă diferența, a transforma în limbaj evenimentul în fața căruia ne aflăm

sărăcit. Nu putem alege sau nu alege să căutăm noile idiomuri care fac posibil un astfel de pasaj, ci sunt aleși de limba însăși să caute

scoateți-le și realizați-le în formularea noastră:

În diferență, ceva „cere” să fie pus în fraze și suferă de

greșit de a nu putea fi pus în fraze imediat. Acesta este momentul în care

ființe umane care au crezut că pot folosi limbajul ca instrument de comunicare.

comunicarea învață prin sentimentul de durere care însoțește tăcerea (și de plăcere care însoțește inventarea unui nou idiom), că ele sunt rezumate.

moned de limbaj, nu pentru a spori in profitul lor cantitatea de informatii

comunicabil prin idiomuri existente, dar să recunoaștem că ceea ce rămâne

formulate depășește ceea ce pot exprima în prezent și că trebuie să li se permită să instituie expresii care nu există încă.

370

În această interpretare, sublimul nu este în esență neprezentabil, ci cel

expresiile sale trebuie încă inventate: modernitatea sa constă în capacitatea sa de a deveni o categorie centrală a reflecției estetice contemporane.

și în capacitatea sa de a prezenta neprezentabilul în timp, în alergarea ei fugară.

Este modern pentru că arată ceea ce este intempestiv în timpul nostru, pentru că se deschide

mintea umană la ceea ce este dezarticulat, la ceea ce este perturbator, arătând ce

în vremea noastră nu aparține vreunui centru nostalgic pierdut al conștiinței, ci modului de prezentare care mai are de inventat, pe care îl căutăm.

371

Modernitatea, în acceptarea termenului de către Lyotard, nu este o periodizare ci o

condiție a însuși conceptului de timp, cu împărțirea timpului într-un set de

concepte duale, clasic și modern. Poziția clasicismului este una în care gustul (aristocratic) este stabilit ca un consens și împărtășit de comunitate,

unde artistul și scriitorul pot ocupa astfel o poziție atât de cititor, cât și de creator – sublimul clasic fiind un set de figurații care pot fi clasificate.

sub rubrica Fiat Lux . Aceste forme ale sublimului au devenit canonice

prin secolul al XVIII-lea și au atins apogeul în romantism, în estetica Sturm un Drang. Romantismul apare deja ca o mediere

între clasicism și modernitate, fiind, în esență, un experiment care a urmărit extinderea capacității de reprezentare artistică la forme de viață pe care clasicul

gustul se exclusese mai devreme din orizontul reprezentării, dispersându-se şi

370 Jean-François Lyotard, Diferenta: fraze în litigiu, trad. Georges Van Den

Abbeele. Istoria și teoria literaturii, voi. 46 (Minneapolis: Universitatea din

Minnesota Press, 1988), 13.

371 Cf. Slade, Lyotard, Beckett, Duras și sublimul postmodern, 31.

gust democratizant în domeniul social. Cu toate acestea, romantismul păstrează structura

tura relației dintre scriitor și public: pozițiile lor respective

sunt stabilite în prealabil, rămân bine cunoscute între ele, astfel

se reiterează poziţionarea fundamental clasică, chiar dacă îşi are originea într-un impuls modern.

Spre deosebire de sublimul „modern", sublimul postmodern al lui Lyotard este

un mod de răspuns artistic la o istorie care este fără precedent, fără

rațiune și fără regulile care o fac accesibilă înțelegerii; ea

solicită căutarea artistică a unui idiom și a regulilor care dau formă acestui idiom în durerea, detritus, ruina și decăderea istoriei. Sublimul postmodern

este un eveniment care ne trimite pentru o modalitate de a formula un răspuns la acesta; este un eveniment

care impune întrebarea: Se întâmplă?

372

Atât estetica modernă, cât și cea postmodernă înconjoară sentimentul sublim

și caută prezentarea neprezentabilului, totuși conceptul lor de sublim diferă radical: diferența lor constă, așa cum subliniază Lyotard, în faptul că

estetica modernă este o estetică a sublimului, deși una nostalgică. Permite

neprezentabilul să fie prezentat doar ca conținut lipsă; dar forma, datorită consistenței sale recunoscute, continuă să ofere cititorului sau privitorului materie pentru alinare sau plăcere.

373

Neprezentabilul oferă o sursă de răscumpărare pentru sublimul modern.

Estetica modernă, esențial nostalgică, consideră că există sâmburi de forță eliberatoare în elementele de neprezentat reprimate ale istoriei moderne; prezentarea neprezentabilului va elibera astfel fiinţele umane de constrângere

violenţă. Strategia și critica favorizate de moderni – așa cum sunt reprezentate

de Teoria Estetică a lui Adorno – constă în captarea și (re)prezentarea

acele momente în care neprezentabilul istoriei ar fi putut să o facă

să depășească imposibilitatea reprezentării și apoi să lucreze aceste rememorări în creații artistice și lingvistice. Modernul, în viziunea lui Lyotard, caută să rezolve contradicția dintre imaginație și înțelegere,

astfel confundând în cele din urmă durerea nostalgiei cu durerea și plăcerea care

372 Față de noțiunea de sublim aparent epuizată de Iluminism și în

urma sa, de romantiști, întrebarea ridicată de sublim în acceptarea lui Lyotard

este întrebarea primordială, care se întâmplă cu gândirea anterioară oricărei determinări a

eveniment. Lyotard exemplifică acest sublim postmodern cu pictura și scrierile

lui Barnett Newman („The Sublime is Now”) care răspunde la întrebarea lui Lyotard în prealabil:

Acum. Diferența, 13-15.

373 The Postmodern Condition: A Report on Knowledge, trad. Brian Massumi (Minneapolis:

University of Minnesota Press, 1984), 81.

împreună constituie sentimentul sublimului. Postmodernul, pe

dimpotrivă, mărturisește diferența dintre durerea nostalgiei și

durerea și plăcerea, căutând idiomuri în care să o formulăm. Post-

modernul este legat de istorie ca supraviețuitor și martor; nu este depăşirea dialectică a modernului, ci radicalizarea lui.

374

Lyotard înlocuiește radical sensul de post în conceptul de

postmodern: el demonstrează inutilitatea oricărei periodizări a culturalului

istoria din punct de vedere al pre- și post-, întrucât lasă necontestat poziția

a „acumului”, o poziție imposibil de determinat, din moment ce este mereu între – între ceea ce a venit înainte și ce vine după, stingând continuu din capacitatea minții de a-l cuprinde, mereu în proces de eradicare; ea

este un prezent mereu în tranzit. În „Not e: On the Meaning of „Post””, argumentează el

pentru un postmodern care este întotdeauna subînțeles, conținut a priori în modern,

întrucât modernitatea şi temporalitatea modernă cuprinde un impuls de a depăşi în

o altă stare decât ea însăși; pe lângă acest impuls, ea caută însă să se rezolve într-un fel de stabilitate ultimă – o stare care o apropie de poziţia clasicismului, exemplificată de proiectul modern utopic sau

implicate în marile narațiuni ale emancierii. După cum afirmă Lyotard, „modernitatea

este constituțional și neîncetat gravidă de postmodernitatea sa.

375 The

marile narațiuni ale modernității care au căutat să se emancipeze, să elibereze umanitatea de lanțurile care îi legau libertatea și care urmăreau o transformare radicală a lumii – creștinismul, iluminismul, marxismul etc. – toate adăpostesc o revoluție.

concepţia ţionară, transformatoare a timpului care se manifestă în continuul lor

căutarea propriei „posturi” (a lor, a modernității). Faţă de clasicism şi poziţia clasică, în modernitate nici un gust e nu se stabileşte de comun acord şi

scriitorul scrie unui public pe care nu îl poate cunoaște; experimentarea modernității ar trebui deci privită nu ca o periodizare, ci ca o poziție, în opoziție cu clasicismul. Postmodernul, așa cum este delimitat de Lyotard în

„Răspuns la întrebarea: Ce este postmodernismul?” (1979) și rafinat ulterior

în The Inhuman , Lessons and Gaming , nu este o eră care preia controlul la sfârșit

al modernității, ci un impuls care este prezent în modernitatea însăși; post-modernul nu este viitorul modernului, ci este cuprins în el ca viitorul său anterior. Rescrierea modernității este postmodernă doar în acest sens restrâns.

374 Slade, Lyotard, Beckett, Duras și sublimul postmodern, 39-40.

375 Lyotard, Inumanul. Reflecții asupra timpului, trad. Geoff Bennington și Rachel Bowlby

(Stanford University Press, 1992), 25.

În acest sens, scrierea eliberată a lui Beckett (oglindită în mod ideal în

program artistic prezentat în pasajul Bram van Velde al celor Trei

Dialogurile) se poate spune că se apropie de sublimul postmodern: în

în urma pasajului din Worstward Ho de exemplu, vidul care ocupă

o poziție centrală în poetica lui Beckett este adusă la ființă prin însăși ștergerea ei, rezistând noțiunilor (romantice) despre Vidul ca transcendent.

a fi dincolo de limbaj împărtășit de scrisoarea lui Axel Kaun – și aducând-o în

a fi în pauzele, tăcerile dintre (rădăcinare, retragere de sine)

fragmente de text compuse din tăceri:

Vidul. În fața ochilor holbați. Priviți unde pot. Departe și în lat. Ridicat

și scăzută. Câmpul acela îngust. Nu mai știi. Nu mai vezi. Nu mai spune. Doar asta. Numai acel mic vid. Pe spate pentru a ne spune, golul poate merge. Vidul nu poate merge. Salvează dim go. Apoi toate pleacă. Nu s-au dus deja toate. Până la întuneric. Apoi toate înapoi. Tot nu a dispărut încă. Unul poate

merge. Cei doi pot merge. Dim poate pleca. Vidul nu poate merge. Salvează dim go. Apoi toate pleacă.

(Worstward Ho, NR 97)

Scriind din nou despre artă în franceză și engleză (Pour Avigdor Arikha/For Avigdor

Arikha, 1966) Beckett delimitează, în cinci rânduri, o poetică (sau mai bine zis, o pre-

dicament) de a merge să întâlnească vidul, de „a fi scund, lipsit de lume,

short of self' (Three Dialogues , Disjecta 143) – o poetică care ar putea cu ușurință

să fie aplicat propriei sale lucrări dramatice și de proză târzii, cum ar fi ultima piesă, Respirație sau Imagination Dead Imagine :

Asediul pus din nou la inexpugnabil fără [le dehors imprenable]. Ochi și

mâna febră după unself [non-soi]. De mână se schimbă neîncetat

ochiul neîncetat schimbat. Înainte și înapoi, privirea bate împotriva nevăzutului și de nedescris [Regard ne s'arranchant à l'invisible que pour s'asséner sur

l'infaisable et retour éclair .] Armistițiu pentru un spațiu și semnele a ceea ce va fi

si fi in fata. Acele semne adânci de arătat. (D 152)

Beckett: Modernist neliniștit, postmodernist reticent

Singura șansă de renovare este să ne deschidem ochii și să vedem mizeria. Este

nu o mizerie la care să-ți dai un sens... Nu se mai poate vorbi despre ființă,

trebuie să vorbim doar de mizerie. Când Heidegger și Sartre vorbesc despre un contrast între ființă și existență, s-ar putea să aibă dreptate, nu știu, dar limbajul lor este prea filozofic pentru mine. Nu sunt un filozof. Unul

pot vorbi doar despre ceea ce este în fața lui, iar asta acum este pur și simplu

mizerie... ceea ce spun nu înseamnă că de acum înainte nu va mai exista nicio formă în artă. Înseamnă doar că va exista o nouă formă și că această formă va fi de așa tip încât admite haosul și nu încearcă să spună că

haosul este cu adevărat altceva... A găsi o formă care să se potrivească

mizerie, asta e sarcina artistului acum... Există inexplicabilul, și

acolo arta ridică întrebări la care nu încearcă să răspundă .376

Opera lui Beckett a fost un teren de încercare pentru critici încă din

publicarea „Trilogiei” și mai ales a Texte pentru nimic și a mai târziu

lucrări de proză și teatru, care au ridicat în mod repetat citatul de întrebare a lui Watt în

titlul.377 Există un larg consens că și-a luat dreptate cu

sosirea criticilor poststructuraliste, în special cu studiile Beckett ale criticilor precum Maurice Blanchot, Georges Bataille, Deleuze, Foucault și ale deconstructiviștilor – chiar dacă Derrida însuși, care a abordat în profunzime scrisul lui Paul Celan, James Joyce, Emmanuel Lévinas, Antonin Artaud.

printre altele, a ocolit în mod constant să scrie despre Beckett, susținând într-un

Interviu din 1989 o „apropiere” excesivă de Beckett.

378 În conformitate cu a lui Beckett

propria afirmație că arta nu ar trebui să încerce să răspundă la întrebările pe care le ridică, a lui

cei mai sensibili comentatori au produs afirmații cu privire la ireductibilitatea scrierii lui Beckett, chiar dacă unii dintre ei au găsit un nume acestei „ireductibilități”: neutrul lui Maurice Blanchot; indiferența lui Leslie Hill. The

acesta din urmă proiectează o infinitate de diferență, o ștergere a identității și un alambic

turbulențe în centrul limbajului și al corpului; indiferența, văzută ca o mișcare crucială în textele lui Beckett, amenință permanent cu dizolvarea în timp ce ține o promisiune de extaz și/sau comuniune, infinit amânată. Forța indiferenței nu poate fi încorporată; în ceea ce privește teologia negativă,

este o negativitate care nu permite nicio răscumpărare – aceasta fiind definiția sa.

379

376 Conversație între Beckett și Tom Driver: Forumul Universității Columbia, Summer

1961, 21-25, citat în Carla Locatelli, Unwording the Word: Samuel Beckett's prose

lucrări după premiul Nobel (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990): 14.

377 Samuel Beckett, Watt (New York: Grove, 2004), 59.

378 „Această instituție ciudată numită literatură: un interviu cu Jacques Derrida”, în

Jacques Derrida, Acte de literatură, ed. Derek Attridge (Londra: Routledge, 1992):

33-76. Răspunzând la întrebarea de ce nu a scris niciodată despre Beckett, Derrida afirmă: „Acesta este

un autor de care mă simt foarte aproape, sau de care aș vrea să mă simt foarte aproape;

dar si prea aproape . Tocmai din cauza acestei apropieri imi este greu, prea usor si

prea greu… Prea greu și pentru că scrie – în limba mea, într-o limbă care

este al lui până la un punct, al meu până la un punct (pentru amândoi este un străin „altfel”

limba) – texte care sunt atât prea aproape de mine, cât și prea îndepărtate pentru ca eu să pot

pentru a le „răspunde”. Cum aș putea scrie în franceză în urma sau „cu” cineva care

face operații pe acest limbaj care mi se par atât de puternice și atât de necesare, dar

care trebuie să rămână idiomatic? Cum aș putea scrie, semna sau contrasemna performativ

semne care „răspund” lui Beckett? (47-48, subliniază a mea).

379 Leslie Hill, Beckett's Fiction in Different Words (Cambridge University Press, 1990):

162-163.

234Este ușor de văzut cât de critic îi datorează limbajul decât rescrierea lui Blanchot

de critică se luptă să se preteze textelor lui Beckett despre mișcare imposibilă.

la un capăt al lucrării lui Beckett se află sfârșitul lui.

limbaj – un sfârșit care, totuși, este amânat la nesfârșit, sau care avusese deja loc; scrisul este făcut, își scrie spiridusul, în numele a ceva care nu

numit, care nu are nume, căruia această scriere se chinuie să-i atribuie un nume.

Încă de la sfârșitul anilor șaptezeci, una dintre cele mai ample polemici a avut

a fost problema „modernismului" lui Beckett versus „postmodernismului". Textele lui Beckett au fost alese pentru a mărturisi pe rând asupra diferitelor construcții ale modernismului

și postmodernismul. Desemnat ca unul dintre autorii exemplari ai așa-numitei „Literature of Exhaustion" de John Barth,

381 Beckett este etichetat

ca un întârziat – sau, cu Anthony Cronin, „ultimul"382 – modernist care epuizează pe

(organistă, mimetică) poetică a modernismului, ținându-se de politica sa de opoziție și rezistență. Sensul „epuizării" în textele lui Beckett este complet schimbat în eseul introductiv al lui Gilles Deleuze din 1992 la piesele de televiziune ale lui Beckett (Ghost Trio , ... dar norii ..., Quad și Nacht und Träume),

plasând cele trei „limbi ale epuizării" ale lui Beckett sub auspiciile a

deschiderea radicală și auto-ștergerea scrisului, eliberându-l astfel de

o estetică modernistă.

383 Atât lucrările lui Beckett, cât şi datele vieţii sale au

devin temeiuri de contestație, puncte de plecare și puncte finale pentru cronologii tentative ale modernismului/postmodernismului. Pe când Ihab Hassan

384 și

Rüdiger Imhof385 a propus 1938, anul publicării lui Murphy, ca

începutul postmodernismului literar etichetat „literatura tăcerii",

și, respectiv, ca început al metaficțiunii postmoderne (fostul cuplând pe Beckett într-un tandem improbabil cu Henry Miller ca „intimi ai tăcerii – balbucitori obsesivi”, acesta din urmă agățându-l pe Murphy de Flann O'Brien

380 Termenul lui Maurice Blanchot le pas au-delà , vezi The Step Not Beyond . Trans., cu o Introducere

de Lycette Nelson (Albany: State University of New York Press, 1992).

381 John Barth, „Literatura epuizării” [1967], în The Friday Book: Essays and Other

Non-Fiction (Londra: The Johns Hopkins University Press, 1984): 62-76.

382 Anthony Cronin, Samuel Beckett: Ultimul modernist .

383 „L'Epuisé” („Epuizarea d”), în Gilles Deleuze, Eseuri critice și clinice, trad.

Daniel W. Smith, Michael A. Greco, Anthony Uhlmann (Londra: Verso, 1998): 152-174.

384 Turnul postmodern. Eseuri în teorie și cultură postmodernă (Ohio State University

Press, 1987). În Paracriticisms: Seven Speculations of the Times (Urbana: Universitatea din

Illinois Press, 1975) Hassan l-a desemnat deja pe Beckett un postmodernist, în conformitate cu

David Lodge's The Modes of Modern Writing: Me tafor, Metonimy and the Typology

of Modern Literature (Chicago University Press, 1972).

385 Rüdiger Imhof, Metaficțiune contemporană. Un studiu poetologic al metaficțiunii în limba engleză

din 1939 (Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1986).

La Swim-Two-Birds), decembrie 1989 a fost numit pentru a marca „moartea” (sau la

cel puțin, una dintre „multele morți”) ale postmodernismului și pentru că a fost a lui Beckett

data morții.386 Pentru teoreticianul artei Timothy J. Clark, totuși, aceeași moarte-

data coincide cu dispariția unei „idei” sau ideologii emancipatorii care organizează un protest împotriva modernității, echivalat cu forța motrice a Modernismului.

387

Lumea textului lui Beckett continuă să fie vizitată în egală măsură de modernism

iar studiile postmoderniste ca exemplare și constitutive ale ambelor. În The

Cambridge Companion to the Modernist Novel, de exemplu, unul dintre autorii

Sondajele itive ale studiilor modernismului, neobișnuitul și sinele (dezintegrarea) sunt prezentate ca puncte de intrare în ficțiunea sa, care este văzută în cele din urmă ca expresivă a vidului.

388 Unul dintre pilonii studiilor Beckett, Steven

Connor adoptă o abordare mai nuanțată în contribuția sa la Cambridge

Companion to Postmodernism, permițând estetica Beckettiană pentru ambele

şa şi eluda încadrările modernismului şi postmodernismului. În ceea ce privește poetica nedeterminarii și așa-numita întorsătură a limbajului, a cărei exuberant,

autoafirmarea celebrativă este egalată cu postmodernismul, scrierea lui Beckett se încadrează în categoria modernismului: „unde un scriitor ca Beckett a interpretat

genul de micșorare a limbajului sub presiunea îndoielii, post-

textele moderniste erau entuziasmate de perspectiva ilegitimului, ne-

vorbibil și de necunoscut.

389 Cu toate acestea, chiar dacă este delimitat ca anorexic și

ascetic spre deosebire de „bigne ss" postmodern și exces, opera beckettiană

Modernismul este în cel mai bun caz cu jumătate de inimă: unde este neconformitatea necruțătoare a textelor

cu etosul realizării şi tropul mă steriei îi depărtează de

386 Teoreticieni ai postmodernului cu medii și orientări la fel de diferite ca Charles

Jencks și Josh Toth folosesc data morții lui Beckett (care se întâmplă să coincidă cu

momente de cotitură istorice atât de evidente precum căderea Cortinei de Fier și, odată cu aceasta, sfârșitul Războiului Rece și al „istoriei", dar și puncte de cotitură atât de mai puțin evidente, cum ar fi trecerea lui Derrida către opera lui Lévinas și către problemele etice și publicarea lucrării speciale a lui Granta.

număr dedicat „realismului murdar" american) pentru a marca sfârșitul esteticii postmoderne și apariția post-postmodernismului(lor) care poate lua diverse nume și efigii, între „modernism critic", „remodernism", „reînnoire" etc.: vezi Charles Jencks, Critical

Modernismul: unde se duce postmodernismul? (Londra: Academia Wiley, 2007); Josh

Toth și Neil Brooks, „Introducere: A Wake and Renewed?" în The Mourning After:

Attending the Wake of Postmodernism, eds. Neil Brooks și Josh Toth (Amsterdam:

Rodopi, 2007): 1-9.

387 Timothy J. Clark, Adio unei idei. Episoade dintr-o istorie a modernismului (Yale

University Press, 1999).

388 Lois Oppenheim, „Situating Samuel Beckett”, The Cambridge Companion to the Modernist

Roman, ed. Moragh Shiach (Cambridge University Press, 2007): 224-237.

389 Steven Connor, „Postmodernism and Literature”, în The Cambridge Companion to

Postmodernism, ed. Steven Connor (Cambridge University Press, 2004), 62-81: 70.

Modernismul de bază, pe de altă parte, austeritatea lor „pare ultima

reafirmarea unui impuls modernist de a stăpâni lumea în cuvânt, deși nu

prin absorbția bulimică a realității, dar mai degrabă prin abținerea anorexică de la ea”.

Și chiar și această asociere reticentă cu poetica modernistă are un revers postmodern, deoarece reciclarea nesfârșită a materialelor și impulsul către repetiție și reproducere, acest „perpetuum imobil” al lumii text beckettiene, poate

să fie văzută ca „un tip de obezitate curios, care se consumă de sine”, un „principiu de auto-

mărire.'

390 Scrierea individuală, auto-reducătoare a lui Beckett pare să aparțină

la acea zonă cenușie fantomatică de estetica paralelă și relatările lor persistente, între „modernism” și „postmodernism”, și funcționează ca un test de turnesol asupra validității lor.

Ihab Hassan își începe influența critică dialogică în Postmodernul

Întoarce-te printr-o încercare de conturare a literaturii postmoderne pe care o consideră „a

literatura ultrajului', un răspuns la vid și, în același timp, totodată un generator al opusului său, o invocare a apocalipsei. Cu toate acestea, definiția sa a unei „literaturi a tăcerii”, bazându-se pe cea a lui Blanchot, este departe de a fi exhaustivă.

definiţii date de susţinătorii „modernistului” Beckett: mişcarea

spre tăcere – unde tăcerea este citită mai degrabă ca o figură pentru nedeterminare

decât ca un ultim, transcendent, dincolo de limbaj, așa cum este folosit în

cele mai multe lecturi ale lui Beckett pe calea unei prezențe pretextuale/prelingvistice sau a „confortului metafizic” (Nietzsche), de exemplu, teologia negativă,

sau misticismul limbajului – este interpretat în opera lui Beckett ca literatură/artă

angajând arta pentru a se nega. Tăcerea poate fi atinsă și prin radical

ironie, inerentă oricărei afirmații care conține propria negare; Ironia „postmodernistă” este diferită de cea „modernistă” care se manifestă în joc, complexitate, formalism și este îndreptată către conștientizarea radicalității artei.

completitudine, a neființei. Hassan își rafinează propriile teze în „ficțiunea neconcludentă” a indetermanenței postmoderne, conturând o poetică a post-

modernism care se apropie de tăcere/ epuizare în afișarea resurselor

a vidului. Spre deosebire de estetica negativă mai răspândită, această lectură a textelor lui Beckett, printre altele, indică o trecere către cealaltă parte a tăcerii – o lectură care arată afinități cu „programul” poetic al lui Beckett, așa cum este delimitat în „Trei dialoguri cu Georges Duthuit”

şi cu propria construcţie a postmodernismului lui Jean-François Lyotard ca a

răspuns la ireprezentabil, la sentimentul sublimului. Hassan își construiește astfel propriul concept de postmodernism în jurul impulsului de auto-

390 Ibid., 70-71.

desfacere, un construct care neapărat îl va fi pus în prim plan pe cel al lui Beckett

scrierea ca exemplară și care poate revendica antecedente atât de îndepărtate pentru a

estetica „postmodernistă” ca Pietà Rondanini a lui Michelangelo, o operă de artă

care angajează materialul în serviciul propriei negaţii.391 Nu este greu

pentru a vedea impulsul de auto-desfacere care pătrunde în textele lui Beckett; ce este

poate mai pertinent pentru aceste texte este modul în care ele pun în prim plan auto-desfacerea

ca un proces fără un scop definit și definibil – că programul lor de

destramarea limbajului (destramat) a funcțiilor sale nu este niciodată totalizată într-un sistem care ar putea transcende limbajul; ceea ce este în joc nu este niciodată o negație a limbajului, ci deconstrucția lui care este în același timp o prezentare a acelui limbaj. Ca și în Textul 2 și 3 din Texte pentru nimic, golul a arătat

at prin vocea și cuvintele rătăcitoare este posibilă printr-o afirmare a

limbaj inerent secvenței „ce contează cine vorbește, cineva a spus ce contează cine vorbește”:

Și cuvintele, încet, încet, subiectul moare înainte de a ajunge la verb, cuvinte

se opresc si ei. Mai bine atunci când viața era bâlbâială?392

Pleacă, aveam să spun că lasă toate astea. Ce contează cine vorbește, cineva a spus ce contează cine vorbește. O să fie plecare, voi fi acolo, eu

nu va rata, nu voi fi eu, voi fi aici, voi spune că sunt departe de aici, nu va fi

eu, nu voi spune nimic, va fi o poveste. Da, fără negare, toate

este fals, nu există nimeni, se înțelege, nu există nimic, nu mai există fraze, haideți

fiți păcăliți, păcăliți de orice timp și tensionați, până se termină, totul trecut și gata, și vocile încetează, sunt doar voci, numai minciuni.

393

Beckett modernistul neliniștit

Printre cele mai influente exegeze ale operei lui Beckett într-un general

Cadrul modernist a fost Samuel Beckett: A Critical al lui Hugh Kenner

Studiu394 – în mod ironic, o abordare care, potrivit lui Hassan, anunță

apariția criticii „postmoderne”, deoarece discută actul literar în căutare și chestiunea despre sine, explorarea autosubversiunii, autodepășirii

forme în raport cu „limbajele tăcerii”.

395 Kenner este constant

Lectura carteziană a lucrării lui Beckett până la Texte pentru nimic plasează

391 Turnul postmodern, 33.

392 Texte pentru nimic , Textul 2, Proza scurtă completă, 1929-1989 , ed., cu o introducere

și note de SE Gontarski (New York: Grove, 1995): 106.

393 Texte pentru nimic, Textul 3, Proza scurtă completă, 109.

394 Hugh Kenner, Samuel Beckett: Un studiu critic (New York: Grove, 1961).

395 Hassan, The Postmodern Turn , 31.

238autor la capătul cel mai îndepărtat posibil al modernismului;396 în urma lui, Marjorie

Perloff discută, de asemenea, opera lui Beckett în cadrul poeticii moderniste,

plasând Trilogia într-un tren prelungit al Modernismului care începe cu Rimbaud.

397 Conform acestor construcţii critice, ficţiunea care suspendă

credința în propriul sistem de iluzii, prin „oprirea lumii”, creează un gol care poate fi ocupat de o altă categorie de percepție: o ficțiune de meta-

condiționare fizică. În mod similar, Bruce F. Kawin discută despre autoreflexiv

structurile şi categoria centrală a inefabilului în opera lui Beckett în a

context modernist general. Așa cum susține el în seminalul său The Mind of the

Roman, nu se întâmplă nimic cu adevărat în ficțiunea conștientă, totuși chiar

în cea mai conștientă ficțiune spectacolul nu se oprește niciodată complet, de când

tăcerea astfel realizată discută despre inefabil, despre neprezentabil; scrisul ia

ca „subiect” al său, faptul că „realitatea” și „imaginația” se susțin reciproc,

categorii simbiotice, care se creează reciproc. Tăcerea și figurile ei în

narativ – lacune în texte (de exemplu, Tristram Shandy, Watt) – trebuie să fie

tratată mai degrabă ca o categorie (meta)conceptuală decât ca un eveniment senzorial; nespusul

stă întotdeauna la baza actului de a spune de la Watt la proza scurtă târzie

(către Lessness, Worstward Ho) despre care se poate spune că se învârte în jurul lui

experiență de lipsă de cuvinte.

398 Cu toate acestea, scrierea lui Beckett nu este ușor

se pretează taxonomiei „scrierii inefabilului”, așa cum este propusă de grila structuralistă a lui Kawin: lectura sa a Trilogiei, bazându-se pe Kenner, rămâne constant înrădăcinată în perspectivismul (modernist), în progresistul.

desfacerea categoriei sinelui și, ca atare, atinge Heideggerian

metafizică.

399 Astfel, vocea Innominabilului este interpretată ca un eu al cărui

396 Această poziție este reiterată în Hugh Kenner și Irving Howe, „Modernism and What

Happened To It', în Eseuri în critică 37 (aprilie 1987).

397 Marjorie Perloff, „Spațiul unei uși: Beckett și poezia absenței”, în The

Poetica nedeterminarii: de la Rimbaud la Cage (Evanston, Illinois: Universitatea Northwestern

Press, 1983).

398 Bruce T. Kawin, Mintea romanului: ficțiune reflexivă și inefabil (Princeton

University Press, 1982): 211-213.

399 Bazându-se pe Calea către Limbă a lui Heidegger, care susține: „Ființa esențială a

limbajul este a spune ca arătând... apariția de sine este semnul prezenței

și absența a tot ceea ce este prezent în orice fel și rang. Chiar și atunci când arată este

realizat de zicala noastră umană, chiar și atunci această arătare, acest indicator este precedat

printr-o indicație că se va lăsa arătată” (qtd. în Mintea romanului, 224),

Kawin propune trei modele narative care răspund la dificultatea de a discuta

tăcere: (1) naratorul secundar la persoana I; (2) literatura de „simultan

sine', bazându-se pe iluzia narativă că experiența și narațiunea sunt simultane, ca și în cazul lui Proust, Stein sau Castaneda; (3) deplasarea funcției de autor în

Simultaneitatea este atât de radicală încât orice simț al componentei sale dispare, plecând

„Eul” care se confruntă cu tăcerea. Cu toate acestea, această tăcere este apoi retradusă de Kawin în

categorii ale sinelui, ajungând la concluzia că dacă Innominabilul este conștiința goală

care se poate exprima numai în cuvinte sau, care este doar cuvinte – și astfel,

doar o ducere a dispozitivului modernist al fluxului de conștiință până la extrema sa imaginabilă – „el” este o carte de gândire, o minte vocală care trebuie să fie

mulțumit cu rostirea „eu” atunci când se referă la sine, chiar dacă „el” simte

că identitatea „sa” poate fi găsită numai dincolo de întinderea cuvintelor, că până și auto-referențialitatea lui este un eșec autodeclarat. În consecință, tensiunea

vorbitorul innominabil se suprapune cu tensiunea subiectului, inefabilul; în aceasta, Innominabilul constituie limita romanului, cea a

conștiința verbală/limbajul însuși a devenit conștient de sine, Logosul reanimat

ficţiune.

400

În afară de construcţiile existenţialiste ale lui Beckett, construcţiile

a unui „avangardist” Beckett trebuie de asemenea discutat în această categorie. Avangarda, diferită de modernismul mainstream sau „de bază”.

401 a fost

propus de diverşi istorici şi teoreticieni literari: după Irving

Howe, „structura profundă” consistentă a Modernismului, o fidelitate excepțională

faţă de spiritul de opoziţie (văzut de Ho we ca elementul proeminent al

Cadru de spirit modernist) este cel mai dramatic exprimat în avangardă.

402 Matei Călinescu, în cele cinci fețe ale modernității, operează cu a

includerea și excluderea simultană atunci când el diferențiază avangarda

din „canonul central” al Modernismului, dar în același timp le localizează pe amândouă

într-un cadru mai larg al modernității.403 Ihab Hassan și, în urma lui,

text, unde autorului i se permite să prezinte o dramatizare încadrată a experienței de

viziune – de aici strategiile „telescopice” sau „de îngrădire” ale literaturilor de mit/eșec,

de exemplu, Moby Dick, Heart of Darkness, Dr. Faustus, Watt, Pale Fire.

400 Cf. Kawin, 277.

401 Conceptul de modernism „de bază” a fost propus de Douwe W. Fokkema, în Literary

Istorie, modernism și postmodernism (Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins,

1984), și în Conjecturi moderniste. Un curent principal în literatura europeană 1919-

1940, eds. Douwe W. Fokkema și Elrud Ibsch (New York: St. Martin's, 1988); dacă

explicit sau implicit, este preluat pentru a însemna un canon, sau normativ, Modernism prin

astfel de manuale autorizate ale studiilor modernismului precum Literatura modernistă a lui Peter Childs:

A Guide for the Perplexed (Londra – New York: Continuum, 2011); Modernismul

Manual, eds. Philip Tew, Andrew Murray (Londra – New York: Continuum, 2009)

402 Irving Howe, The Decline of the New (New York: Harcourt Press, 1970).

403 Cf. Matei Călinescu, Cinci fețe ale modernității: modernism, avangardă, decadență,

Kitch, Postmodernism (Duke UP, 1987).

Brian McHale404 argumentează împotriva unei astfel de tăiere a modernismului în două jumătăți,

într-o avangardă mai radical opozițională și într-un mainstream „îmblânzitor".

versiune, subliniind identitatea lor epistemologică, ideologică de bază, în timp ce Sanford Schwartz, Hugh Witemeyer și alții propun o reconsiderare a conceptului și poeticii modernismului și o extindere a modului de spirit „modernist" pentru a încorpora atât experimentarea mai radicală a

avangardă și unele dintre strategiile adunate în prezent sub umbrelă

a postmodernismului.

405

După afinităţile teoretice ale diverşilor comentatori, Beckett

este conceput ca „post-avangardist", a cărui artă deconstructivă a apărut dintr-un cadru de gândire esențial modernist și a continuat să fie susținut de acesta,

ale căror principii centrale sunt „opoziție" și „rezistență", împotrivă

„diferență" și „deconstrucție" postmodernă

406; nu este greu de văzut cum

Teoria modernismului a lui Howe informează astfel de construcții. Howe însuși plasează opera lui Beckett într-o perioadă de după Modernism, subliniind-o pe cea a lui Beckett

refuzul consecvent de a se preda oricărui stil sau mod predominant de fixitate intelectuală; pentru el, fiecare teatru, televiziune sau radio și text în proză.

constituie un început din nou, un refuz de a cădea într-un tipar sau un mod de lectură

stabilite de textele anterioare – în timp ce se revizuiește în mod continuu, reelaborează textele anterioare în scopuri diferite, „pentru a se termina din nou”. Howe subliniază, de asemenea

refuzul textelor lui Beckett de a se vinde unei culturi comerciale care prosperă pe însuşirea valorilor de opoziţie de ieri şi care, în concordanţă

cu critica marxistă a culturii postmoderne, este definită în mod esenţial

neutru din punct de vedere al valorii, lipsit de impuls critic, satiric, un amestec radical eclectic de stiluri.

407 Potrivit lui Howe, diferența specifică a modernismului,

404 Vezi Brian McHale, Postmodernist Fiction (Londra: Methuen, 1987).

405 Vezi Sanford Schwartz, „The Postmodernity of Modernism”, în The Future of Modernism,

ed. Hugh Witemeyer (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997), 9-31.

406 Peter J. Murphy, Reconstructing Beckett: Language for being in Samuel Beckett's

ficțiune (University of Toronto Press, 1990).

407 Vezi în special Frederic Jameson, Postmodernism, or the Cultura l Logic of Late Capitalism

(Londra: Verso, 1991). În ciuda încercărilor teoretice (slabe) de a diferenția postmodernismul

din postmodernitate și odată cu ea, arta „postmodernă” din industria culturală ca fenomene

a unei economii și a unui stil de viață global consumerist, capitalist târziu, construcția de

Postmodernismul „orice merge”, unul al relativismului cultural, a câștigat în cele din urmă teren

nu numai în cultura populară (îmblânzită și promovată ca „pomo”), ci și în mediul academic. Simptomatic în acest sens este necrologul apologetic al „postmodernismului” de către doi dintre cei mai influenți teoreticieni ai săi, Ihab Hassan („Dincolo de postmodernism: către un

Aesthetic of Trust’) și Linda Hutcheon („E pilog: The Postmodern in Retrospect”,

și „Gone Forever, But Here To Stay: The Legacy of the Postmodern”), colectate în

BECKETT THE "ILLSTARRED PUNSTER": LITERATURA AUTO-EFFACING

Cel mai dramatic articulat în avangardă este că respinge orice stabilire.

stil lăsat, predominant în sine, acționând împotriva fixității și pietrificării; dacă acesta

face, încetează să mai fie modern.408

Arta lui Beckett este în esență opozițională, având în inima rezistență la

în aşa măsură încât să eludeze clasificabilul: evoluţia scrisului este cea

evoluția acestui principiu de rezistență a lucrat într-o multitudine de texte

revezând, „fântângându-se” unul pe celălalt, totuși refuzând atât repetarea, cât și sfârșitul.

Experimentarea formală constantă a lui Beckett, atât în teatru, cât și în proză, arată o neliniște și o autorezistență producătoare de nesfârșite.

metamorfoză: proza scurtă ulterioară își amintește greșit fragmente din cea anterioară

texte, rescriind acestea într-un act de rezistență la închidere, deci Texte pentru nimic

„își amintește” de Trilogia, „trilogia” de Still își amintește scurtul televiziune

redă, Fizzles fantomă întreaga ieșire anterioară. Dispozitivul de repetiție, cel

reciclarea textuală a imaginilor, temelor, cuvintelor/propozițiilor, chiar și personajelor, spectacolelor

deodată o concentrare şi ducând la extrema practicilor moderniste

inerente chiar în textele reciclate, și generează un „postmodern” suspect.

multiplicitatea, proliferarea laterală a sensului, de la acest tip de repetiție

subliniază diferența, semnalând imposibilitatea de a înțelege repetarea

ca generatoare de asemănare. După cum scrie Porter Abbott, prin folosirea repetiției la fiecare nivel, lumea textului lui Beckett activează o rețea de rezistențe care situează

munca împotriva așteptărilor noastre.

409 Acelaşi spirit de opoziţie care

operează repetițiile lui Beckett în fața închiderii este de fiecare dată activată

el însuși în scris, răspândit în întreaga limbă. Teatrul și proza târzii

lucrările sunt scrise împotriva efectelor potențial de amortizare, împotriva pedepsei închisorii

în strategiile folosite în textele precedente. Scrisul lui Beckett nu este

situat doar împotriva așteptărilor cititorului, dar și împotriva așteptărilor

Înlocuirea postmodernului. O antologie de scrieri despre artele și cultura

Începutul secolului XXI, eds. David Rudrum și Nichol ca Stavris (Londra: Bloomsbury,

2015). E-carte PDF.

408 Ideea de opoziție la fixitate, la numitabil este revendicată de Lyotard ca primă

trăsătură a postmodernismului: în acceptarea de către acesta a termenului, Modernismul constituie un

succesiune de stiluri consacrate, denumite (repetabile), în timp ce postmodernismul constituie condiția lor innominabilă, încă de repetat; este astfel doar Modernismul care

poate ajunge la un stadiu de fixitate, de formă stabilită, pietrificată, în timp ce postmodernismul este o

condiție permanentă de a nu sosi încă. Vezi Lyotard, The Postmodern Condition: A

Raport despre Cunoștințe. Trans. Brian Massumi (Minneapolis: Universitatea din Minnesota

Press, 1984).

409 Porter H. Abbott, Beckett Scrierea Beckett: Autorul în autograf (Ithaca: Cornell

University Press, 1996): 28-29.

care decurge din lucrarea anterioară; scrisul este astfel permanent împiedicat să apară

până la un sfârșit, în esență incomplet și nefinalizat.

Chiar dacă teoriile poststructuraliste par să se potrivească cu scrisul lui Beckett

o mănușă, sunt câteva aspecte pe care nu le abordează. În principal, o atitudine

spre artă/scris care este greu compatibil cu auto-evaluarea jucăușă, exuberantă.

reflexivitatea postmoderniştilor „mainstream”; seriozitatea profundă a lui Beckett

despre singularitatea persistentă a faptelor sale îl face un destul de „reticent

postmodernist'.410 Seriozitatea profundă a lui Beckett care, într-o serie de

texte non-ficționale scrise în anii 1940, în special Les Deux Besoins și

Trei dialoguri cu Georges Duthuit, articulează un program antropologic

de a se îndepărta de umanism, despre care Rabaté pretinde nu mai puțin decât „Beckett

a identificat ferm arta cu adevărul. Acesta este un program din care nu a avut

mutat în textele sale postbelice”.411 În cuvintele lui Porter Abbott, „Ceea ce nu facem

get este Beckett, care a spus: „Ei fac totul greșit”. Tot ceea ce [Beckett] a făcut, a făcut cu o exactitate înverșunată: a produs diferența la infinit, dar oriunde întâlnim semnele unei autodiscipline severe... [Beckett]

tratat] toată munca individuală ca un obiect de artă – ceva de ciocănit

afară.'

412 Cu toate îndoielile sale cu privire la impunerea poziției sale auctoriale, din

la începutul carierei sale teatrale, Beckett s-a îndreptat către sarcina de a oferi „a lui

de hand'413 regizorilor de teatru care au cerut-o, cu aceeași necruțătoare

atentie la detalii cu care si-a translatat propria lucrare intre engleza

și franceză, ocazional supraveghend traducerile textelor sale în germană.

Lui Alan Scheider, regizorul primei producții americane din 1956

Godot din Miami, în termen de o lună de la deschidere, Beckett trimite o listă de 59 de corecții și observații cu privire la accente, durata pauzelor,

ritmul de livrare al unor schimburi, atingând astfel de detalii precum „Ce este groaznic

este să fi gândit. Accent pe have', dar uneori intervenind fără echivoc

când a simțit că spectacolul risca să alunece în simboluri sau al-

interpretare legorică a textului său, așa cum demonstrează instrucțiunea „În

mansardă. Pur şi simplu. Fără să arăți spre rai”, urmat de „Nu chiar. Ironic. lui Grock

410 Breon Mitchell, „Samuel Beckett and the Postmodern Controversy”, în Exploring

Postmodernism, eds. Matei Calinescu si Douwe Fokkema (Amsterdam – Philadelphia:

Benjamins, 1987) 109-122: 110.

411 Rabaté, Fantomele modernității, 154.

412 Abbott, Beckett Scrierea Beckett, 56.

413 Într-o scrisoare din 1955, Beckett scrie despre intenția sa de a „da o mână de ajutor dacă cădeam el [Alan Schneider]

este genul de om căruia i se poate da mâna mea.” Scrisorile lui Samuel

Beckett 1941-1956, voi. II, eds. George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn

și Lois More Overbeck (Cambridge University Press, 2011): 569-570.

BECKETT THE "ILLSTARRED PUNSTER": LITERATURA AUTO-EFFACING

243Sans blââââgue', indicând ca model prelungirea vocalelor celebrului

Clovnul elvețian Grock Beckett îl admira.414 Cu toată devotamentul său față de „eșec”, Beckett

s-a manifestat regizorul de teatru, regizând propriile piese în trei limbi

dorința de a impune control artistic deplin asupra lucrării de „eșec” de a fi

produs – comportându-se în aceeași tradiție de asceză (esteticiană, pateriană) care a trecut prin Joyce.

415 Indiferent dacă scrieți pentru teatru, proză sau poezie,

Beckett a continuat să-și scrie propriul autograf – chiar dacă acest lucru (în mod suspect

Autograful modernist) a fost scris pe baza unei lucrări în continuă evoluție de subversie lingvistică, textuală, narativă care a căutat să abordeze și să se adapteze haosului – sau, în propriile cuvinte ale lui Beckett, „mizeriei”.

Beckett, postmodernistul reticent

Începând cu criticile lui Ihab Hassan și David Lodge

416 Beckett

a început o a doua carieră „postmodernă”. Corespondentul aparent-

nce între instrumentele criticii poststructuraliste şi scrisul său au

adăugate nu numai ca imbold, ci au oferit și justificarea transformării lui Beckett într-un autor exemplar pentru și prin „Teoria Înaltă”. Foucault a însușit vocile din The Unnameable și Textes for Nothing pentru a duce războiul

asupra construcţiilor esenţialiste ale autorităţii

417; Deleuze și Guattari au exemplificat

cu textele lui Beckett conceptele lor de „disjuncție schizofrenică”, „schizoid

secvenţe' şi textele' 'asamblări teritoriale'.418 Mai mult, cel mai mult

critica productivă pentru a se ocupa de arta lui Becke tt a fost deconstrucția și

invers, Beckett oferă un gloss asupra deconstrucției: conform lui Hugh

Kenner, Beckett a deconstruit limba engleză când era Derrida

abia 14 ani. Abordând textele beckettiene din diferite unghiuri și explorându-le în scopuri și cote diferite, exegeții veniți în urma gânditorilor emblematici postbelici și-au unit forțele în denunțarea lor.

414 Scrisorile lui Samuel Beckett II: 575-579. Schneider a publicat mai târziu memoriile lui

colaborarea sa de un deceniu cu Beckett sub titlul Entrances (New York: Viking,

1986).

415 Abbott, Beckett Scrierea Beckett, 48.

416 David Lodge, Modurile scrisului modern: metaforă, metonimie și tipologie

of Modern Literature (Londra: Edward Arnold, 1972).

417 A se vedea discuția lui Michel Foucault despre „funcția aut hor” în „Ce este un autor?”, în

Limbă, contra-memorie, practică: eseuri și interviuri selectate, trad. Donald

F. Bochard şi Sherry Simon, ed. Donald F. Bouchard (Ithaca, NY: Universitatea Cornell

Press, 1977): 113-38; Arheologia cunoașterii. Trans. Alan Sheridan (Londra:

Routledge, 2004).

418 Gilles Deleuze și Felix Guattari, O mie de platouri .

244a ceea ce ei văd ca fiind activitatea esențializatoare a stabilimentului Beckett

care urmărește îmblânzirea, „completarea” textelor prin construirea sau menținerea,

un „Beckett” care, în virtutea unității care i-a fost atribuită, reafirmă în siguranță

pretenţii totalizante ale unei tradiţii umaniste.419

Scrierea lui Beckett după The Unnameable a solicitat o serie de critici

răspunsuri, în mare parte clasificabile ca abordare teologică; acestea stresează în mod regulat

că Beckett a ajuns într-un impas, că drumul spre tăcere și

dezintegrarea („epuizarea”) a fost dusă atât de departe cât se poate de imaginabil de „Unde acum? Cine acum? Ce acum?', iar lucrările în proză produse pot fi văzute ca o consecință, o simplă variație care diferă în exces.

ordonarea și reducerea prin repetarea perioadei creative anterioare.

Astfel de opinii au fost alimentate și de declarația lui Beckett din 1956 –

și astfel suspect de aproape de finalizarea lui The Unnameable : 'La

Sfârșitul muncii mele nu este altceva decât praf – numibil. În ultima carte – L'Innomable – există o dezintegrare completă. Fără „eu”, fără „am”, fără „ființă”.

Fără nominativ, fără acuzativ, fără verb. Nu ai cum să continui.

420 Este

mai ales acei critici care au continuat să citească producția ulterioară, începând cu

Comment c'est (1961/ How It Is , 1964) și Textes pour rien (1950/ Texte)

for Nothing , 1952), în aceeași linie a unei „literaturi a epuizării”, egalând

Retorica lui Beckett a eșecului cu eșecul retoricii și a formelor literare ca atare, care l-a proiectat pe Beckett drept „modernist târziu/ultimul”. Ce proza de mai târziu

419 Vezi Abbott, Beckett Scrierea Beckett. Autorul în autograf, 40-41. O privire de ansamblu

dintre evenimentele majore din recepția poststructuralistă a lui Beckett este oferit în Leslie Hill,

„Lecturi poststructuraliste ale lui Beckett”, în Palgrave Advances in Samuel Beckett

Studii, ed. Lois Oppenheim (Palgrave Macmillan, 2004): 68-88. Despre „postmodernul”

construcții ale lui Beckett: Angela Moorjani, 'Jocuri abisale în romanele lui Samuel Beckett' , în North Carolina Studies in Romance Languages and Literatures nr. 219

(Chapel Hill: University of North Caro lina Press, 1982); Stephen Connor, Samuel Beckett:

Repetiție, teorie și text (Oxford: Blackwell, 1988); Sylvie Debevec Henning,

Complexitatea critică a lui Beckett: Carnaval, Contestație și Tradiție (Lexington: The

University Press of Kentucky, 1988); Thomas Trezise, Into the Breach: Samuel Beckett

and the Ends of Literature (Princeton University Press, 1990); Leslie Hill, a lui Beckett

Fiction in Different Words (Cambridge University Press, 1990); Carla Locatelli, Unformulare

Cuvântul: Proza lui Samuel Beckett lucrează după Premiul Nobel (Philadelphia: Universitatea

de Pennsylvania Press, 1990); Rubin Rabinovitz, Inovație în ficțiunea lui Samuel Beckett

(Urbana: University of Illinois Press, 1992); Richard Begam, Samuel Beckett și

Sfârșitul modernității (Stanford University Press, 1995); Anthony Uhlmann, Beckett și

Poststructuralism (Cambridge University Press, 1999); Asja Szafraniec, Beckett, Derrida,

și Evenimentul literaturii (Stanford University Press, 2007).

420 Interviu cu Israel Shenker, 1956, reprodus în Samuel Beckett: The Critical Heritage,

eds. Lawrence Graver și Raymond Federman, 146-149.

propune, însă, este o nouă strategie a scrierii pe care nu încearcă să o depășească

aporia la care a ajuns prin „Nu pot continua. Voi continua printr-un act de

stăpânire dialectică, ci o încercare de a genera, prin punerea în prim plan a procesului de scriere în sine, forme noi, posibile, care rezistă lecturii și care să permită scrisului („din nou”) să aibă loc. După cum observă Leslie Hill despre proza de

anii 1960, aceste texte înconjoară, descriu, complotează în cuvinte imposibile,

locuri evanescente, aporetice, care nu au nici intrare, nici ieșire.

421 În consecință,

Comment c'est (o omonimie a francezului commencer , „a începe”, titlul

care semnalează un nou început de scriere care abordează problema sfârșitului) nu simbolizează o stare de decădere (o versiune eșuată a unor unități unificate existente).

întreg, la care textul vădit fragmentar, prezent sub forma de

treisprezece cioburi de narațiune fără o ordine sigură sau o coerență narativă,

ar putea depune mărturie), ci mai degrabă, reflectă asupra condiției în care nu există un text „original”, real(izabil) sau ideal, care să nu fie fragmentar în sine și

că fragmentaritatea eludează orice încadrare dialectică.

Este în abordarea acestei fragmentări, a tăcerilor și a contopirii

de voce și tăcere pe care Maurice Blanch ot, gânditorul al cărui nume este cel mai mult

strâns legat de Beckett, derivă conceptul său central de lucru în al său

răspuns critic la Comment c'est și Textes pour rien , neutru . The

neutru este, în consecință, funcția acestei fragmentări active, nici aceeași

nici diferită, o „mișcare nemișcată” ireductibilă, innominabilă în inima acestora

lucrări care subminează şi încalcă orice formă de determinare sau

închiderea dialectică în direcţia nedeterminarii.

422 Neutrul este diferența

fără identitate, afirmare fără afirmare; funcțiile sale în text fac ca proveniența, originea să fie incertă, doar o sumă totală fragmentară de fraze nomadice, secvențe de propoziții, fragmente de limbă („pachete de limbă”) fără semne de punctuație – deci cu conexiuni multiple și nedeterminate – de la cuvinte simple și fraze prepoziționale până la propoziții întregi,

atribuibil unei voci fără identitate sau loc.

Blanchot, fără îndoială cel mai sensibil cititor al tăcerilor lui Beckett, refuză

a aplica lucrării dialectica voce/limbaj vs tăcere pe care aparent o tematizează. Îl citește pe Beckett dincolo de negativitate, cu o receptivitate acută

la exigenţa radicală de incompletă şi fragmentaritate care se înscrie

în opera lui Beckett, ca formă de rezistenţă la orice formă de încorporare

421 Hill, Ficțiunea lui Beckett în cuvinte diferite, 121-22.

422 Maurice Blanchot, Conversația infinită, trad. Susan Hanson (Minneapolis:

University of Minnesota Press, 1993).

ceea ce face ca această scriere să meargă permanent în fața ambițiilor critice ale

denumind ceea ce este innumit, neidentic şi ireductibil altul.423 Departe

din lecturi existențialiste anterioare, care subliniază o aspirație a vocilor Trilogiei de a ajunge la o tăcere căutată care ar putea fi definitivă și care precede și astfel transcende orice limbaj, în răspunsul său din 1953 la The Unnameable Blanchot abordează problema cine vorbește în cartea lui Beckett.

cărți, ale cine întruchipează vocea (dezîncarnată). Întrebarea este dacă

această voce narativă poate fi identificată cu orice persoană textuală (după cum susțin

majoritatea cititorilor existențialisti ai Trilogiei pentru care serialul

Moran-Molloy-Malone-Unnam able constituie secvența în descompunere a unuia

sine în proces de dezintegrare), sau dacă vocea Innominabilului este pur și simplu

vocea literaturii. Vocea naratoare care locuiește în lucrare trebuie să rămână la

în același timp în afara acelei lucrări, în condiția de a fi „în lipsă de mine”, cel

„eu” al Innominabilului. Una dintre trăsăturile constitutive ale ficțiunii, susține Blanchot, este o alteritate pentru care nu poate ține seama și pe care nu o poate încorpora, dar care nu poate fi redusă la autoreflexivitate, la întrebările pe care și le pune literatura. Separarea radicală a întregii arte/ficțiune față de ea însăși în cea a lui Blanchot

lectura este însăși condiția apariției artei ca artă, permițând artei

auto-intrebare radicală (și fără răspuns):

Aici vocea nu vorbește, este; în sine nimic nu începe, nimic nu se spune, dar

este mereu nou și mereu începe din nou. Scriitorul este omul care a auzit această voce, care dorește să se facă mediatorul ei, să impună tăcerea

asupra lui pronunţând-o. El este omul care s-a predat

necontenit, care a auzit-o ca pe o voce, care a intrat într-o înțelegere

cu ea, și-a îndeplinit cerințele, s-a pierdut în ea și, cu toate acestea,

pentru că a susținut-o în mod corespunzător, a adus-o la îndemână, a rostit-o

referindu-l ferm la această limită, a stăpânit-o măsurând-o.

424

Comentariu c'est, așa cum fac Blanchot și, în urma lui, subliniază Leslie Hill

nu permite totuși citirea într-o cheie de autoreferențialitate narativă

ispitind tematizarea ei de ansamblu a inscripţiei. Evenimentul major din narațiune este înscrierea continuă a unui text (nedeterminat) pe corp

al altuia (nedeterminat) care răspunde la numele Pim. Textul poartă

423 Despre lectura de către Blanchot a textelor lui Beckett, vezi Hill, Beckett's Fiction in Different Words,

121-161 și „Lecturi poststructuraliste ale lui Beckett”, 68-88, precum și Jean-Michel

„Bataille, Beckett, Blanchot: de la imposibil la necunoscut”, de Rabaté, Jurnal

din Beckett Studies 21.1 (2012): 56-64.

424 Maurice Blanchot, „Unde acum? Cine acum? [1953], în Despre Beckett. Eseuri și critici,

ed. Cu o introducere de SE Gontarski (New York–Londra: Anthem, 2012) 111-117: 116.

247o oarecare asemănare cu un eveniment teatral a cărui arenă, un spațiu nedeterminat de

noroi și excremente, permite textului să aibă loc ca spectacol și materiale

în cursul apariţiei textului recuzita narativă pentru această reprezentaţie. În timp ce textul, cu schimbările ciclice de poziție ale

vocea povestitoare și cealaltă a sa, Pim și relația lor stăpân-sclav de scris pe corpul (Pim) prin deșeuri umane pare să invite în mod deschis un

lectură alegorică – a ficțiunii cosmologice, a ficțiunii pe ficțiune cu ea

lanț nesfârșit de reciclare (de noroi, de cuvinte) – risipește și descalifică instantaneu toate astfel de posibilități în ștergerea țesăturii ficționale, lăsând cititorul să interpreteze (interpretarea) textul care este rotit de o voce solitară murmurând în noroi. Cuvintele textului, scrise/pronunțate prin excremente,

s-ar putea spune că tematizează în mod violent reciclarea – a limbajului, a cuvintelor (inscrise

pe corp, cu revenirea şi răsturnarea continuă a poziţiilor vorbitor/ascultător, subiect/obiect, agresor/victimă, având ca rezultat destabilizarea poziţiei cititorului în text). Când protagonistul ascultă vocea textului și pretinde că citează din el, nu este sigur care este sursa cuvintelor: cuvintele lui Pim, în interior sau în exterior, sine sau altele. Dificultatea de

numirea expresiei „protagonistului” în Comment c'est este simptomatică pentru

eclipsa vocii naratoare. Deoarece nu există un narator la deschiderea textului –

prin urmare, nicio prezență (corporală), nicio posibilitate de întruchipare a vocii -

ci numai rămășițe corporale (expulzate din corp), întruchiparea vocii naratoare trebuie să fie pusă în practică în chiar actul expulzării, al trecerii trupești,

într-un text care exclude însăși posibilitatea trecerii (corporale, textuale).

425

Blanchot a fost primul care a recunoscut nevoia unei reinventări radicale a

critică care își propune să răspundă lucrării lui Beckett după Trilogie, începând cu Comment c'est/ How It Is – o scriere care este

din ce în ce mai ilizibil și nu se pretează la instrumente critice aplicate lucrărilor anterioare. Prin urmare, el susține că este responsabilitatea criticii

să nu reducă scrierea ca Comentariu c'est la termenii deja cunoscuți,

ci să afirme textul în refuzul său paradoxal de a permite lecturii să aibă loc.

Sarcina criticii va fi, prin urmare, să evidențieze modul în care textul însuși dezactivează critica: întrucât Comment c'est refuză să fie citit ca o operă de artă care prezintă

valorile estetice tradiţionale, criticul va trebui să renunţe la toate pretenţiile şi

instrumente de a citi textul ca atare și de a-l trăda/citește pentru ceva ce nu este,

și într-adevăr, renunțați la orice pretenție de a-l citi. Ar trebui să se reinventeze

însuși actul de a citi ca o retragere mută a actului de inscripție a textului,

425 Cf. Hill, Ficțiunea lui Beckett în cuvinte diferite, 137-140.

248şi forţa afirmativă a neutrului în contopirea actelor de citire şi

scris. Afirmarea nu poate însemna afirmarea unor consacrate (estetice, etice,

valorile politice, deoarece aceasta ar impune literaturii o dogmă, voința de stăpânire a criticii care decurge din poziția de putere a criticului (în consecință,

Blanchot însuși își fragmentează textul critic într-o multitudine de voci, arogandu-se fără „ultimul cuvânt"). Textul lui Beckett pune actul de a citi

ea însăși la un test, aproape de parcă ar fi vrut să se descurce fără un cititor: cititorul este

absorbit în text; nu este invitat să interpreteze textul ca un set de semnificații, ci i se încredințează sarcina de a întruchipa textul – adică de a realiza o serie de producții textuale, lingvistice, care fac ca lectura să fie asemănătoare scrisului.

Poziția cititorului nu mai este aceea de interpret/audience, ci aceea

de interpret comun, pe scenă, citirea textului sau evenimentul teatral, extinderea

lucrarea experimentală în citirea acesteia (o caracteristică a lucrărilor în proză care începe cu Comment c'est care seamănă cu piesele experimentale Ohio Impromptu ,

Eh Joe, sau scenariul Film). Textul literar devine astfel mai performativ

decât descriptiv/reprezentativ; cea mai mare parte a conținutului său narativ oglindește în mod elaborat producția textului care redă, în sens teatral, mai mult

decât povestește. În același timp, este simptomatic faptul că desub-

model de enunţare justificat, atribuit limbajului/literaturii (transcendentale).

vocea, este modelată în întregime după ficțiunea lui Beckett, Blanchot – asemănător cu Bataille și Foucault – nu abordează niciodată teatrul lui Beckett, unde pretențiile de disociere a enunțului de agenția unui vorbitor ar fi mai dificile.

a sustine.

426

Una dintre cele mai ample și mai influente lecturi poststructuraliste ale

Beckett provine de la Gilles Deleuze care glosează trei trăsături principale ale scrierii lui Beckett și ale cărei lucrări (în principal, Miile de platouri, precum și

„The Exhausted”, eseul lui Deleuze despre piesele de teatru ale lui Beck ett) este invers

426 În articolul său care examinează etica enunţării în construcţiile critice ale lui Beckett de

Blanchot, Foucault și Agamben, Russell Smith chiar afirmă că „ventrilocismul” lui Blanchot

model de enunţare" (sic) este "derivat din textul lui The Unnameable însuşi", fără

recunoscând că romanul oferă „o varietate de acte enunțiative”, astfel încât

Modelul blanchovian de exterioritate pură, de vorbire fără difuzor, ridică greutatea

aporia Beckettiană: „Dacă nimeni nu vorbește, atunci formula lui The Unnameable „Nu este

Eu vorbesc” încetează să mai fie un paradox; dacă există o ocazie, dar nu un artist, un reprezentant

dar nici un reprezentant, atunci nu poate exista nicio „dilemă feroce de exprimare”.’ Russell Smith, „Anxietatea acută și în creștere a relației în sine: Beckett, autorul-

Function, and the Ethics of Enunciation', în Samuel Beckett Today/Aujourd'hui 18.

„All Sturm and No Drang”: Beckett și Romantismul, eds. Dirk Van Hulle și Mark

Nixon (Amsterdam: Rodopi, 2007) 341-354: 345.

BECKETT THE "ILLSTARRED PUNSTER": LITERATURA AUTO-EFFACING

249glosat de Beckett. Aceste domenii principale de interferență sunt: nomadul

caracter al rătăcirilor eroilor lui Beckett, atât în teatru, cât și în

lucrările sale în proză („mersul schizoului” din Anti-Oedip, așa cum se reflectă în

călătoriile fără scop încoace și încolo ale lui Watt, Molloy etc.), figuri emblematice pentru Deleuze pentru producerea disjuncțiilor inclusive; intensitatea comică a prozei lui Beckett atinsă prin repetări „îmbrăcate” (vs. „dezgolic”) și

sărăcirea voită; și în al treilea rând, statutul lui Beck ett ca scriitor minoritar

deplasarea încoace și încolo între anglo-irlandeză, o limbă minoră, și franceza nenativă, într-o stare de devenire continuă, multiplicând diferențele fără identitate și manifestând o conștientizare acută a unei perpetue străini.

427 in

Lectura lui Deleuze asupra literaturii ca even t, bloc de senzații, intensități și

domeniu experimental eminamente non-instituțional și neinstituționalizabil,

„epuizatul" Beckett al modernismului târziu și sensul de „epuizare" în

Scrierea lui Beckett capătă un sens radical disjunctiv, transformațional.

„Epuizare", departe de orizontul general de negativitate implicat de

ficțiunile de „epuizare" versus „realimentare", abordează transformarea

a realităţii într-un număr infinit de disjuncţii inclusive conform a

criteriul exhaustivității, prin urmare utilizarea omniprezentă de către Beck ett a matematicii

combinațiile, permutările etc. sunt tratate nu ca o revelație prin reducere

a intervalului inerent reductiv și a metodelor de mimesis, dar ca principiu pozitiv la lucru în „cartografia realului". În „L'Epuisé" („Epuizatul"), un eseu despre piesele târzii ale lui Beckett, Deleuze propune o

discuție despre opera narativă a lui Beckett în urma unei triple categorizări

a limbilor „epuizarii"

428: în primul dintre aceste cuvinte „limbi" (nume

folosiți ca atomi) înlocuiesc realitatea obiectivă, epuizând posibilul printr-o strategie care poate fi asemănată cu combinații și permutări matematice (cum ar fi listele de permutări din Watt; „pietrele de suge" ale lui Molloy,

etc.). Limbajul II apare cu regele cuvintelor, în locul obiectelor

la care se referă, până la limită, făcându-le într-o serie nesfârșită de posibile

voci – ca și în cazul The Unnamed – care, la rândul lor, poartă cu ele posibile

lumi create de poveștile lor. Acest „limbaj" indică relația infinit de ramificație dintre voci, povești și compoziția lumii (lumilor), centrală pentru ficțiune și pentru „real"; în aceste relaţii lipsa de temei al

textul literar (și lumile poziționate în acesta) este dezvăluit. Limba III

apare ca o întrerupere neașteptată, ca intermediar, ca imagine pură sau

427 Despre lectura lui Deleuze despre Beckett, vezi Hill, „Posts structuralist readings of Beckett”, 68-88.

428 Eseuri critice și clinice, 154-170.

250 de sunet, fiind asemănat cu pauzele care rup suprafața lui Beethoven.

Simfonia a șaptea despre care vorbește Beckett în scrisoarea lui Axel Kaun.429

O altă legătură a lucrării lui Beckett cu teoria poststructuralistă, care

pare să se preteze analizei poststructuraliste, este natura din ce în ce mai eliptică, incompletitudinea voită a textelor lui Beckett după Comment c'est . Unele

dintre lucrările în proză începând cu anii 1960 sunt texte condensate, reduse

revizuirea și reelaborarea celor anterioare (de exemplu, secvența All Strange

Away , Imagination Dead Imagine , și Ping); multe piese de proză scurtă sunt

propuse ca fragmente neterminate (și neterminate) (All Strange Away ; Le

Dépeupleur/ The Lost Ones); textele târzii (ultimele două „trilogii”: Still și

Nohow On) construiește pe tăceri/elipse în așa măsură încât citirea lor

echivalează cu un proces anevoios de rescriere, de completare a golurilor pe care

textele rezistă cu încăpățânare. Lacunele (textuale, lingvistice, narative) din textele lui Beckett sunt de așa natură încât mențin atenția asupra experienței necunoașterii în fața ființei; în termenul lui Porter Abbott, aceste „egregioase”

golurile funcționează în așa fel încât să împiedice cititorul să le completeze

cu orice fel de idei (fixe).

430

Aceste texte de proză scurte de mai târziu, după cum sugerează forma și multe dintre titlurile lor,

sunt remaniere. Titlul francez al unui volum de proză scurtă din 1967, Têtes-

mortes (Engl. Residua, 1972), face aluzie la latinescul caput mortuum (chimic

429 „Există vreun motiv pentru care acea materialitate terifiant de arbitrară a cuvântului apare?

nu ar trebui să fie dizolvată, ca, de exemplu, suprafața sonoră a Simfoniei a șaptea a lui Beethoven ne-a devorat de uriașe pauze negre, astfel încât, pentru pagini în șir, nu o putem percepe ca altfel decât un drum amețitor de sunete care leagă prăpastii insondabile ale

tăcere?' (1937 scrisoare către Axel Kaun, Scrisorile lui Samuel Beckett I: 1929-1940, eds.

Martha Dow Fehsenfeld, Lois More Overbeck, George Craig și Dan Gunn (Cambridge:

Cambridge UP, 2009): 519.

430 H. Porter Abbott, „Narrative”, în Palgrave Advances in Samuel Beckett Studies, 7-29.

„Lacune flagrante” ale lui Beckett funcționează ca deschideri în text care necesită completare

asistență de autor, în timp ce se rezistă tuturor acestor încercări; întrucât este condiţia de

venirea lor în ființă căreia îi solicită o acțiune de completare, îi rezistă celor din urmă

în așa măsură încât ele contracarează însăși posibilitatea apariției, plasării lor

narațiune sub semnul imposibilului în astfel de piese de proză târzie precum Ill Seen Ill Said .

În acest sens, susține Abbott, textele lui Beckett provoacă și exclud simultan citirea Vidului ca topos, sau scopul final al scrierii lui Beckett (Steven Barker, Recovering

Néant: Limbajul și inconștientul în Beckett', în Lumea lui Samuel Beckett,

ed. Joseph H. Smith. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991, 125-156), sau

ca loc de origine care, în lectura Shira Wolosky a negativității lui Beckett,

explică puterea generativă a ceea ce este împotriva tărâmului a ceea ce nu este -

Textele lui Beckett devin „o creație sfidătoare din nimic” (Shira Wolosky, Language

misticismul: modul negativ al limbajului la Eliot, Beckett și Celan. Stanford, California:

Stanford University Press, 1995).

depozit, reziduu rămas după sublimarea/distilarea substanței; are

interferențe cu termenul tehnic englezesc de grădinărit „deadhead”, adică

îndepărtarea unui cap de flori finit înainte de a trece la sământă), aducând în joc o gamă largă de semnificații.

431 Beckett însuși, într-un interviu pentru Brian

Finney, a declarat că aceste texte sunt „siduale”, chiar și atunci când nu este evident

în raport cu ce text sunt astfel și că sunt reziduale în raport cu

întregul corp al lucrării anterioare – implicațiile acestei afirmații

fiind că aceste texte sunt singurele rămășițe ale unui întreg textual care, dacă există, este indisponibil sau de-a dreptul absent și/sau că, fiind reziduuri, statutul lor este doar o funcție a acelui întreg (absent) care, dacă este inexistent,

face imposibil de constatat caracterul rezidual al textelor disponibile.

432

În plus, dacă lectura respectă ceea ce titlurile par să înscrie pe

texte – o absență, urmele ceva îndepărtate din texte, ale unora

substanța esențială pe care acestea nu mai conțin – trebuie, de asemenea, să deducă o identitate pentru aceste texte în celelalte scrieri ale lui Beckett și, într-adevăr, în întreaga opere a lui Beckett. Totuși, dacă nu posedă identitate/esență în ei înșiși,

așa cum ar presupune titlul, atunci ar trebui să contamineze absentul/inexistentul

„întregurile” din care reziduurile sunt tot ce rămâne. După cum conchide Leslie Hill,

aceasta încurcă textele în logica perversa a De la grammatologie a lui Derrida :

dacă „reziduurile” au fost îndepărtate din entitățile „întregi”, atunci aceste entități care le exclud nu mai pot fi întregi, prin urmare nu există un întreg.

mai lucrează și astfel Reziduurile sunt reziduuri fără esență a unei lucrări

fara esenta. „Întregul” corp al lucrării se neagă în mod repetat prin

împărțindu-se într-un „corp întreg propriu-zis” și un „corpus suplimentar impropriu”, ambele au negat atributul întregii.

433 Textele convertesc

proces într-unul activ, de scriere a resturilor, unde „rămășii” trebuie citit ca formă de verb activ; implicația este că toate textele produse sunt fragmente dispersate ale unei scrieri care nu implică niciun întreg și nicio sursă de

origine, nici măcar una fictivă. O figură emblematică (pentru) resturile de scris ,

care se întruchipează și se dezincarnează într-o singură auto-emulare,

este volumul de texte scurte în proză, unele reciclate din producția anilor 60 cu adăugarea mai multor texte noi, publicate în 1976 sub titlul Pour finir encore et autres foirades /Pentru a termina iar și alte fizzles :

foirade /fizzle, o excreție imaterială (b reaking vânt fără zgomot) poate fi

431 Hill, Ficțiunea lui Beckett în cuvinte diferite, 141-142.

432 Interviu din 1971 cu Brian Finney, citat în Hill, Beckett's Fiction in Different Words

(Cambridge University Press, 1990), 142.

433 Ibid., 143.

 văzută ca o figură a eșecului și aporiei, în care lipsa trecerii cedează

trecerea a ceva care ține de corp, dar este desprins de el, este

atât reale cât şi nesubstanţiale.434

Beckett: scriind împotriva curentului

Pericolul constă în curățenia identificărilor. 435

Cel mai mare risc cu care se confruntă o exegeză a operei lui Beckett nu este acela de a o transforma într-o analiză nesfârșită a unei lucrări fără sfârșit, ci de a o reduce la lucrurile pe care cuvântul le folosește ca rampă de lansare pentru a demistifica și

expulza: o ideologie, raționalizare și fetișism a cuvântului însuși.

436

Dacă Joyce trebuie să fi apărut contemporanilor săi, volens nolens în

imaginea lui Stephen Dedalus de faima Portret, ca controlor suprem asemănător lui Dumnezeu

ascuns în spatele, dincolo, deasupra lucrării sale mâinii, tăindu-şi unghiile, autorul

care ar putea afirma, referindu-se la Ulise și Trezi, că „Am descoperit că eu

poate face orice cu limbajul pe care vreau',437 Beckett încă de la primele sale încercări de a

scrisul s-a străduit la un control devenit din ce în ce mai problematic și apoi treptat denigrat și renunțat, reducând forma, limbajul și vocea narativă în

procesul de abordare a stării de neconservare și necunoaștere, s-a întors

într-un proces de necunoaștere (Worstward Ho). Dacă lucrările lui Joyce generează o

semioza nesfârșită care operează prin exces de limbaj, limbajul prozei lui Beckett operează cu scădere. Deja proza și poeziile sale timpurii scrise, parcă, în urma examinării noastre în jurul factificării sale.

pentru Incamination of Work in Progress unde adoptă poza unui Shem

Penman, pun la îndoială în mod ironic controlul autoritar manifestat în literatură

omnisciență, etalând o voce autorală intruzivă care își recunoaște lipsa de control în timp ce se complace în virtuozitatea lingvistică și clovnajul academic care

uneori peste-Joyces Joyce.

438 Cu toate acestea, de la Texte pentru nimic încoace

434 Ibid., 144-145.

435 Dante…Bruno. Vico… Joyce, în: Disjecta 19.

436 Aldo Tagliaferri, „Beckett and Joyce”, în Samuel Beckett: Modern Critical Views, ed.

Harold Bloom (New York: Chelsea House, 1985), 252.

437 Citat în Ellmann, James Joyce (Oxford University Press, 1959), 365.

438 Greșelile de ortografie creative ale „The Smeraldina's Billet Doux” din More Pricks nu sunt departe

eliminat din Wakese; una dintre primele poezii bazate pe un acrostic pe numele lui Joyce, „Home Olga”, după cum subliniază Gontarski, joacă pe Homo Logos, cuvânt-om – un direct

referire la Joyce –, cuvântul derivat din greacă omolog și posibil la omagiu,

în timp ce îmi amintește o glumă privată a gospodăriei Joyce: cf. Gontarski, 'Samuel

Beckett, „Illstarred Punster” al lui James Joyce', în The Seventh of Joyce, 32-33.

la „trilogia” Nohow On, proza târzie creează o semioză de felul ei,

tocmai prin reduceri lingvistice extreme cuplate cu repetarea unde

producerea sensului are loc în ciuda defigurărilor textului, în funcţie de poziţiile schimbătoare ale semnificantului.

Potrivit uneia dintre cele mai penetrante exegeze ale textelor târzii de proză,

Unwording the World al Carlei Locatelli, scrisul nesfârșit al lui Beckett poate fi

împărțite în trei faze majore cu „tipologiile semnificațiilor” lor distincte:

ficțiunea timpurie (anti-romane) este marcată de o puternică atitudine critică față de

realism tradițional și arată o conștientizare sporită a propriei sale textuali,

a mediului literar; ar putea fi descrisă o fază de mijloc (a „Trilogiei”)

ca transformarea anti-romanelor în a-romane ; în cele din urmă, proza scurtă târzie

se caracterizează printr-o utilizare și o concepție epistemologică a limbajului.

În consecință, întrebările formulate de aceste faze creative ar fi, „cu ce autoritate vorbește cineva?” devenind, "cine vorbește?" si in sfarsit,

'are nevoie de un subiect vorbitul?'

439

Primele scrieri ale lui Beckett arată deja o detașare de poetică

urmărite de Joyce, poate cel mai vizibil în tratarea lor asupra conștiinței

şi a formei monolog. În timp ce Joyce urmărea să transforme convențiile

a monologului moştenit şi făcându - le flexibile şi transparente în măsura în care se potrivesc trimiterilor lui , astfel încât efectul creat să fie cel al

imediatitatea conștiinței, Beckett a întors spatele îmbunătățirii oricăror convenții mimetice pe care le înscrie acid ca „uniformitate, omogenitate, coeziune,

selecția caută verosimile... gusturile profesorului, incapabil de

natura lor pentru a se adapta haosului experienței umane („Proust în bucăți”, Disjecta 64). El și-a propus să denunțe forma monolog ca fiind un mistificator,

convenția „lirică” și a respins toate subtilitățile practicanților formei care le-au făcut artificiul invizibil; el a conotat toate convenţiile literare ca

„manele minții”.

Dezorganizarea narativă începe cu Dream of Fair to Middling Women

unde haosul experienței refuză să fie cuprins în formele artei, anulând tipul de omnisciență auctorială pe care Belacqua o asociază cu Balzac. Vocea autorală intruzivă, omniscentă din punct de vedere tehnic dispare frecvent

în neputinţa recunoscută de sine: a dorinţei lui Belacqua de a se întoarce în

pântec matern el spune: „Își amintește de tunelul plin de grație prezent

și nu ne putem întoarce... Și nu putem face nimic pentru el; cum poti ajuta

oameni, cu excepția cazului în care e cu corsetele lor sau pentru un al doilea sau al treilea ajutor?

439 Locatelli, Desformularea cuvântului, 30.

254(DFMW 110); „Ce a vrut să spună prin asta și ce plăcere spera să obțină

din aceasta, nu poate fi clarificat” (97). Belacqua și vocea care povestește

el dezvăluie autorul omniscient ca pe o falsitate – denunțarea convențiilor ficțiunii realiste tradiționale și suspendarea voluntară a neîncrederii pe care o declanșează din partea cititorului merg mână în mână cu programul jocos de „ficțiune democratică” formulat de nenumitul lui Flann O'Brien.

student-narator în At Swim-Two-Birds :

Procedeul care pare tot fals, cel al lui Balzac, de exemplu... constă în

se confruntă cu vicisitudinile, sau absența vicisitudinilor, ale caracterului în această spalare, ca și cum ar fi întreaga poveste. În timp ce, în realitate, așa este

puțin povestea, acest recul nervos la calm, asta are atât de puțin de-a face cu

povestea că trebuie să fie excesiv de c o dată cu o precizie totală pentru a face aluzie

la ea deloc... A citi Balzac înseamnă a primi impresia unui cloroformat

lume. Este stăpân absolut pe materialul său, poate face ce-i place cu el, el

poate prevedea și calcula cea mai mică vicissitate a acesteia, poate scrie sfârșitul cărții sale

înainte de a termina primul paragraf, pentru că și-a întors toate făpturile

în varză mecanică și se pot baza pe că rămân acolo unde este nevoie sau merg cu orice viteză în orice direcție alege. Întregul

Lucrul, de la început până la sfârșit, are loc într-o spălătorie vrăjită. Cu toții îl iubim și îl lingăm pe Balzac, îl strângem și spunem că este minunat, dar de ce numim asta

distilarea scenelor lui Euclid și Perrault din viață? (DFMW 106)

Ceea ce cei doi autori de autogenerare (și mai ales cu Beckett,

din ce în ce mai eliberate) ficțiunile au în comun este un transfer al locusului

a discursului în psihicul unui (id eal) cititor. Dacă s-a spus că

Teatrul Joycean al lui Finnegans Wake este creierul uman în care civilizația

doarme, se poate spune că textele lui Beckett sunt jucate, realizate printre

reziduă de viață, gunoiul de picnic al distracțiilor vremurilor trecute. Aceste texte progresiv

deveni un site unde are loc lectura; mai mult, ele iau naștere

în, și ca, evenimentul lecturii. Niciun discurs nu poartă vreun sens fix, stabil în raport cu o realitate exterioară, obiectivabilă; dimpotrivă, ambele tind să distrugă referenţialitatea şi să plaseze lumea (lumile) lor fictive într-un spaţiu de

nedeterminare. Ulysses oferă un model pentru Beckett în expunerea brevetului

artificiul ficțiunii sale: perturbarea și hibridizarea narațiunii liniare de către

titluri în „Aeolus”; (meta)tematizarea, cu o ecuanimitate demnă

a lui Bloom, a tuturor stilurilor/discursurilor ca cadre lingvistice la fel de relative pentru reprezentarea realului și a căror existență se întemeiază doar pe (narativă)

consens în „Cyclops”, „Boi”, „Eumaeu s”, „Ithaca”; bogăţia intra- şi

jocurile intertextuale care culminează în limbajul Nighttown din „Circe” sunt

toate tehnicile literare excentrice care încalcă decorul operei şi

255să impună o suspendare a suspendării neîncrederii – sau mai bine zis, o lipsă de voință

suspendarea credintei. Într-unul dintre fragmentele din Dream of Fair la Middling

Protagonistul Women Beckett conturează o ficțiune de scris, tematizând

scopul narativ al a ceea ce ar putea fi extrapolat la întregul timpuriu al lui Beckett

ficţiune:

„Voi scrie o carte”, a gândit [Belacqua], obosit de curvele pământului și aerului...

o carte în care fraza este în mod conștient deșteaptă și șmecheră, dar de o inteligență

și slickness, altul decât cel al vecinilor săi de pe pagină. Trandafirii suflați ai unei fraze îl vor catapulta pe cititor în lalelele frazei care urmează [...] experiența cititorului meu va fi între fraze, în tăcere, com-

comunicat de intervalele, nu de termenii, declarației... experiența lui va

fii amenințarea, miracolul, amintirea unei traiectorii de nespus. (DFMW 138)

Proiectul este deschis pentru crearea de metanarațiuni („unde fraza

este inteligent în mod conștient de sine'), totuși există și o strategie încorporată către

scrierea mimetică transformatoare: accentul pus pe golurile, tăcerile dintre „trandafirii suflați ai frazei" și „buzele tu ale frazei care urmează" deja

semnal că recunoașterea valorii urmelor lingvistice, residua („memoria unei traiectorii de nespus"), să fie exploatată pe deplin în scurtmetrajul târzie.

proză – o poetică a tăcerii/pauzei conturată mai întâi în scrisoarea germană către

Axel Kaun. Se poate urmări astfel o evoluție, deja la lucru la început

textele în proză, care pleacă de la o respingere a „navigherii simple" a scrierii realiste

și, printr-o prim-plan a te xtualității, construcției lingvistice a

scrierea, în cele din urmă indică o acceptare (t entativă) a lingvisticii

construcția lumii.

Cea mai mare parte a ficțiunii timpurii a lui Beckett – Vis, Mai multe înțepături decât lovituri și,

mai presus de toate, Murphy – joacă cu impulsul cititorului de a accepta ficțiunea

lume ca valabilă: printre diversele mijloace de evidențiere a artificiului și de subminare a credibilității se numără interpolările/gesturile metaleptice sterneene ale naratorilor din More Pricks, Murphy, Watt, continuând în jocurile narative.

a vocilor naratoare din „Trilogie". „Dante și homarul", de exemplu,

prima narațiune din More Pricks , se termină cu o afirmație care nu poate fi localizată

în cadrul narațiunii și care pune întrebări, pe un ton de autoritate – cf. proximitatea turei frazei Dumnezeu să ne ajute pe toți – gândurile lui Belacqua asupra

soarta homarului:

Ea ridică homarul departe de masă. Mai avea vreo treizeci de secunde de trăit.

Ei bine, gândi Belacqua, este o moarte rapidă, Doamne ajută-ne pe toți.

Nu este . (MPTK 19, sublinierea mea)

256În afară de glumele sternesque, narațiunile lui Beckett erodează credibilitatea

narațiune prin prezentarea circumstanțelor care subminează ea însăși credibilitatea

(și autoritatea) lumii/discursului ficțional: discursul lui Moran îl transformă treptat într-o invenție, o ficțiune a lui Molloy, în timp ce Unnumable respinge toate personajele/ficțiunile anterioare ale lui Beckett, începând cu Belacqua și Murphy, drept invenții „sa” de distracție. Atât Beckett, cât și Joyce scriu ficțiuni

care tematizează și propun credința la alt nivel ei, mai profund de conștientizare: the

suspendarea suspendării necredinței f implică încă o suspendare a

neîncredere.

440

Spre deosebire de autogenerarea Joyceană (și, în urma ei, auto-generarea

distrugător) text, născut dintr-un flux asociativ de limbaj mai degrabă decât dintr-un a

necesitate a intrigii, personajului, situației, care propune (tot) stilul/narațiunea

vocea ca hibridă – un bricolage, autogenerarea și eliberarea lui Beckett

textele sunt angajate într-o încercare progresivă de a-și demonta lumea (textuală, fictivă), expunând natura verbală a realității și încercând să arate inexprimabilul – vidul. În plus, ficțiunile lui Beck ett atacă și holisticul

notiuni de voce/sine ca un tot ireductibil, unitar, propunand vocea

care se dovedește a fi un amestec de ficțiuni auto-susținute, autogeneratoare.

Cu locus classicus al lui Joycean autogenerare și auto-demontare

text, „Pilda prunelor” din „A eolus” o narațiune (deja fragmentată,

perforat de titluri care funcționează ca o contraforță narativă, prezențe fizice obstinate care întrerup cursul narațiunii, comentează și apelează.

atenţia asupra lor prin forma lor grafică) este atât compusă cât şi

descompuse în procesul povestirii. În Watt lui Beckett avem similare

cifre pentru creație ex nihilo când, la deschiderea romanului, domnul Hackett

întoarce un colț și spațiul în sine rămâne nedefinit, dar prinde contur doar în

proces de povestire – a percepției domnului Hackett, a vocii care îl povestește pe domnul Hackett – în timp ce cuvintele ies unul din celălalt pentru a umple pagina. domnule Hackett

el însuși, la început doar o abstracție, un nume, se dezvoltă ca linii ale povestirii

înflorește în dimensiuni diferite, multiple și lumea începe să se solidifice. Pe măsură ce elementele lumii sunt descoperite unul câte unul, narațiunea este desfășurată atât ca o progresie liniară, cât și retroactiv, deoarece putem doar deduce că

Domnul Hackett a chemat un polițist după ce a sosit:

Dar nu ajunsese la colț când se întoarse din nou și se grăbi spre

scaunul, cât de repede îl puteau purta picioarele. Când era atât de aproape de scaun, asta

l-ar fi putut atinge cu bastonul, dacă ar fi dorit, s-a oprit din nou și

440 Cf. David Hayman, „Joyce □ Beckett/Joyce”, în The Seventh of Joyce, 37-39.

şi-a examinat ocupanţii. Avea dreptul, presupunea el, să stea și să aștepte

tramvai. Și ei așteptau poate tramvaiul, un tramvai, multe tramvaie

s-a oprit aici, atunci când i s-a cerut, din exterior sau din interior, să facă acest lucru. Domnul Hackett a decis, după câteva momente, că dacă așteaptă un tramvai

o făceau de ceva vreme. Căci doamna îl ținea pe domn de urechi, iar mâna gentmanului era pe coapsa doamnei, iar limba doamnei era

în gura domnului. M-am săturat să aștept tramvaiul, a spus (*), domnule Hackett,

ei lovesc o cunoştinţă... Nu văd nicio indecenţă, spuse poliţistul. (*) S-a economisit mult spațiu valoros, în această lucrare, care altfel s-ar fi pierdut, prin evitarea pronumelui reflexiv pletoric după spune. (V 5-6)

Cititorul este angajat în extinderea unei linii de poveste, în cea mai concretă a ei

formă: povestea autonomă, autogeneratoare, se dezvoltă în procesul de citire/scriere pe măsură ce un cuvânt îi succed pe altul și pe măsură ce o poveste preia pe alta. O întorsătură suplimentară a narațiunii care își pune în prim plan propria con-

Structura este dată de nota de subsol intruzivă care pronunță textul

perturbă, comentează și se referă în același timp la o lucrare scrisă, localizare

în mod ironic în sfera scrierii academice, savante; atât de sternesc

glumele (cf. „Hiatus in ms”, 238; „ms illegible”, 241) contrastează, de asemenea, cu descompunerea minimalistă a limbajului și a narațiunii. Mai târziu, domnul Hackett ascultă povestea domnului și a doamnei care se transformă literalmente în soț și soție, apoi în Goff și Tetty, tată și mamă, așa cum se leagă de Hackett.

nașterea lui Larry, fiul lor – o naștere care se întâmplă literalmente în procesul de

povestirea poveștii lor, ambii fiind personaje din povestea pe care o spun ei înșiși în interiorul unei alte povești spuse despre domnul Hackett, în corpul romanului – doar pentru a se transforma, la sfârșitul poveștii lor, când se prezintă oficial lui Watt, în domnul și doamna Nixon. Lumea lui Watt se extinde pe cât se extind aceste linii de poveste; Watt afișează literal și grafic și desfășoară cognitivul

procese pe care relatarea (și lectura) narațiunii le presupune, așezarea

dezgolit convențiile narative care postulează unitatea de timp și loc, cel

asumarea identității narative și, în acest proces, ruperea de toți factorii de decizie ai economiei narative:

N-aș merge atât de departe, spuse domnul.

Vrei să auzi, domnule Hackett, spuse doamna, despre noaptea în care Larry

s-a nascut? Oh, spune-i, draga mea, spuse domnul.

Ei bine, spuse doamna, în acea dimineață, la micul dejun, Goff se întoarce spre mine și spune: Tetty, spune: Tetty, animalul meu de companie, aș dori foarte mult să-l invit pe Thompson, Cream și

Colquhoun să ne ajute să mâncăm rața, dacă eram sigur că te simți în stare. De ce, draga mea,

spun eu, nu m-am simțit niciodată mai în formă în viața mea. Acestea au fost cuvintele mele, nu-i așa?

Cred că au fost, spuse Goff.

Ei bine, spuse Tetty, când Thompson intră în sufragerie... Eram deja

aşezat la masă... Prima gură de raţă abia îmi trecuse pe lângă buze, spuse

Tetty, când Larry a sărit în mama mea.

Tu ce? spuse domnul Hackett. Femeia mea, spuse Tetty.

Știi, spuse Goff, mama ei. (W 10-11, sublinierea mea)

Watt este procesul cuvintelor – prezențe fizice autonome – extinderea,

demonstrându-se într-o poveste, creând și ștergând ulterior a

lume prin adăugarea de noi elemente, expuse la rândul lor ca constructe lingvistice,

efectele limbajului. Hugh Kenner susține că Watt este derivat din a lui Joyce

„Itaca”, capitolul catehistic care conduce romanul burghez din secolul al XIX-lea

la pământ, căci în interiorul lui nimic, decât dacă este facultatea analitică, nu poate supraviețui, iar conștiința umană nu mai apare pe fundal.

de materie cuantificabilă, dar este „cufundată până la ochi” în ea.

441 Ce în

deschiderea lui Watt se realizează prin interpretarea literală a mentalului presupus

procesele pe care se bazează coerența și coeziunea narativă/discursivă este tematizat mai amănunțit în Trilogia în care Molloy, Moran, Malone

și Innominabilul toate spin fictions ex nihilo , enumerând cuvinte care generează

alte cuvinte și care sunt șterse în mod corespunzător prin scăderea narativă. Cu

Molloy-Moran-Malone-Unnamable seria autogenerarea devine însăși

autodistrugerea, povestirea sinelui e nespus, locul unui povestitor este

luați de altul ca povestitori, la rândul lor, sunt reduși la imaginația altui povestitor. În pasajul de mai jos din The Unnameable , din

ideea de joncțiune (absența narațiunii) și vocea care vorbește - și,

în cele din urmă, din limbajul însuși – un spațiu (fictiv) este generat, în creștere

într-un text autoreflexiv care se raportează și răspunde la propriul său actant, vocea, fiecare propoziție provocându-și amplificarea în alte tropi. Pasajul poate fi citit ca glosa unui personaj fictiv asupra propriei sale ficțiuni, unde

441 Hugh Kenner, Samuel Beckett: A Critical Study (New York: Grove Press, 1961), 69-

70. Atât Kenner, cât și Ruby Cohn subliniază încadrarea lui Beckett într-o tradiție de „înțelepciune anglo-irlandeză” (Cohn) sau „marii nihiliști irlandezi” (Kenner) în ștergerea

verosimilitatea fictivă văzută ca preocuparea romanului față de oamenii preocupați de

triviale. Swift, la doar șapte ani după Robinson Crusoe al lui Defoe, parodiază principalul

preocuparea pentru verosimilitatea dogmatică în prezentarea unei minți atât de părtinitoare față de

„dementele” ale artei romanistice pe care le impun caii vorbitori;

inventarele numerice din Călătoriile lui Gulliver (pe care editorul manuscrisului le are

tuns necreștinesc, așa cum se anunță în prefață) constituie antecedentul atât exceselor catehetice ale lui Joyce, cât și „nebuniei limbajului” matematic din Watt.

(Kenner, 69 de ani).

BECKETT THE "ILLSTARRED PUNSTER": LITERATURA AUTO-EFFACING

259spaţiul generat este el însuşi o funcţie a ficţiunii „lor”, a cuvintelor „lor” şi

unde încălcarea continuității/coerenței narative este expusă violent:

Dar, în loc să fac joncțiunea, am observat adesea acest lucru, adică în loc de

reluându-mă în punctul în care am fost lăsat, ei mă iau într-un stadiu mult mai târziu, poate sperând astfel să-mi inducă iluzia prin care am trecut.

intervalul pe cont propriu, trăit fără ajutor de vreun fel de ceva vreme,

și fără a-și aminti prin ce înseamnă sau în ce circumstanțe, sau chiar

am murit pe cont propriu și m-am întors pe pământ din nou, prin vagin, ca un copil adevărat viu, și am ajuns la vârsta matură și chiar la senilitate, fără cel puțin

asistență din partea lor și mulțumiri numai pentru indicii pe care mi le-au dat... Doi

minciuni, două capcane, să fie purtate până la capăt, înainte de a putea fi eliberat, singur,

în neconceputul nespus, unde nu am încetat să fiu, unde nu mă vor lăsa să fiu. Poate că va fi mai puțin odihnitor decât par să cred, singur acolo

ultimul și niciodată importat. Indiferent, odihna este unul dintre cuvintele lor, gândește este altul.

(UNN 350, 335, sublinierea mea)

Vocea care vorbește pare ca și cum ar fi fost scrisă în ficțiune prin limbaj

în sine; textul apare neapărat ca un palimpsest al ficțiunilor, fără nicio siguranță

teren ontologic pe care ficţiunile arbitrare (auto)multiplicatoare ar putea

să se bazeze. Dacă vocea care vorbește poate părea o ficțiune a „ei” nedefinit, „ei” la rândul său sunt o ficțiune creată de Innominabil și diferitele sale ficțiuni,

la fel de nefondat: departe de a fi o mise-en-abîme într-o structură metaficțională,

un simplu joc abisal de voci/niveluri de ficționalitate, această ficțiune fără temei sondează condiția vorbirii din interiorul limbajului însuși, a pozițiilor de exprimare pe care limba le face posibilă.

„Toate aceste detalii demente”.

Providența narativă oferă în Murphy

Pe scurt, nu era nimic în afară de el, prăpastia de neînțeles și ei.

Asta a fost tot, TOT, TOT. (Mu 134)

Murphy credea că nu există întuneric asemănător propriului său întuneric. (Mu 54)

Murphy, primul roman publicat de Beckett, a fost supus unui „proces” literar.

înainte de a ieși în 1938; obiecțiile editorilor sunt grăitoare cu privire la

jocuri romanistice pe care textul le propune și, în egală măsură, așteptărilor cititorului

și convențiile narative de care Murphy se rupe. La propunerea editorului

că Beckett șterge sau suprima deschiderea (care, potrivit autorului,

a fost „întâlnire destul de simplu”), întregul capitol II (Amor Intellectualis quo

M. se ipsum amat) precum și jocul de șah dintre Murphy și dl

Endon, Beckett apără ceea ce trebuie să fi apărut editorilor din lumea veche

ca idiosincraziile operei sale, subliniind în special acele trăsături pe care le are

260Writing ar fi putut părea lipsit de – compresie și structură: „O fac

nu inteleg ca daca cartea este usor obscura este pentru ca este a

compresie și că pentru a o comprima mai departe poate duce doar la a-l face mai obscur? Dialogurile sălbatice și ireale, mi se pare, nu pot fi înlăturate fără a întuneca și a toci totul. Ele sunt exagerarea comică a ceea ce în altă parte se exprimă în elegie, și anume, dacă vrei,

hermetismul spiritului. Aici găsesc „rachetele”?

Nu există timp și spațiu într-o astfel de carte pentru o simplă ușurare. Relieful are

de asemenea, să lucreze și să întărească ceea ce eliberează. Și, desigur, narațiunea este greu de urmărit. Și, desigur, în mod deliberat.

De la deschiderea romanului suntem cufundați într-o lume fictivă care este

în întregime sub semnul repetitivului; setarea sa fizică, precum și

limbajul reprezentativ aparține ordinii „mai puțin”, a „mai puțin este mai mult”, realizat prin reducerea decorului, a lumii exterioare, materiale. Forma ficțiunii, precum și rețeaua carteziană de idei subiacente aparțin unei tradiții literare bine stabilite în cadrul căreia vocea narativă.

Beckett îl angajează, iar eroul său central lucrează în direcția tăierii,

reducerea, retragerea și subestimarea:

Soarele strălucea, neavând alternativă, pe nimic nou. Murphy s-a așezat afară,

de parcă ar fi fost liber, într-o miaură din West Brompton. Aici pentru ce ar putea avea

de șase luni a mâncat, a băut, a dormit și și-a îmbrăcat și scos hainele, într-un

cușcă de dimensiuni medii din nord-vest ca pect comandând o vedere neîntreruptă a

cuști de dimensiuni medii de asp ect de sud-est. În curând va trebui să facă altele

aranjamente, căci mieuna fusese condamnată. În curând, va trebui să se îndepărteze și să înceapă să mănânce, să bea, să doarmă și să-și îmbrace și să-și dezbrace hainele, într-un mediu destul de străin. (Mu 5)

Toate elementele acestui univers redus își desfășoară existența grotescă,

un lanț de repetări, sub constrângere; limbajul „dezvăluie” indicii („cușcă”, „condamnat”; „neavând nicio alternativă”, „ar trebui”) asupra naturii acestei lumi, închisă asupra ei înșiși, ca un ceas și previzibil. Lumea asta

delimitează locul și condiția protagonistului, Murphy, care definește

el însuși în ceea ce privește lumea sa interioară, mentală – el „a stat în afara ei” (referentul

„aceasta” fiind aici nedeterminată: fie lumina soarelui, fie lumea însăși – „nimic nou”), totuși doar într-o iluzie: „ca și cum ar fi liber”. Al doilea

retragerea de către propoziție a posibilității de autoidentificare bazată pe voință oglindește, de fapt, potențialul oximoronic al primei propoziții: în timp ce „the

442 Scrisoarea lui Beckett către George Reavey din 13 noiembrie 1936: Scrisorile I, 380-381.

sun shine' este o sintagma care, prin folosirea formei verbului activ (

preteritul) implică personificare și deci o acțiune voluntară din partea

soarele, „neavând alternativă” neagă retroactiv orice posibilitate de voință sau de alegere („strălucirea” fiind de fapt condiția soarelui). În mod similar, sintagma „soarele a strălucit pe nimic nou” dă o întorsătură clișeului

„nu este nimic nou sub soare”: în timp ce folosirea articolului hotărât

substanțializează neantul (vidul, prin definiție, nu poate fi substanțializat,

eludând toate categoriile descriptibile), noutatea poate califica doar o entitate de

un fel. Secvența de cuvinte de pe pagină indică existența unui

decalaj de netrecut între referință și forma literară: propoziția de început

care anunță „nimic nou” este o parafrază literară care obligă astfel

cititorul să considere ficțiunea ca ficțiune care renunță la pretenția de

originalitatea. Paradoxal, în urma acestei renunțări romanul realizează

o originalitate izbitoare. Legarea sintagmelor narative produce un efect parodic, deoarece propoziția, jucând cu sensul „literal” și „figurativ” al cuvintelor (de exemplu, „aspect”) demonstrează că sensul privit în raport cu faptul este irelevant pentru dezvoltarea sensului în narațiune. Acest

deschiderea narativă desfășoară întregul arsenal al cadrului narativ tradițional

(loc, timp, împrejurare), dar „a nu avea nicio alternativă” și celelalte specificații marcant superflue ale primei propoziții contestă deja

principiul cel mai elementar al economiei narative tradiționale, declanșând astfel o regândire a întrebărilor tradiționale despre reprezentările reale. The

alternativa anunțată de Murphy este de fapt în exprimarea „a avea nr

alternativă' – înlocuirea chestiunii reprezentării la întrebarea ce se spune și ce nu se spune, întrucât în narațiuni nu putem găsi decât actualizarea alternativelor posibile. „Nu am nicio alternativă” este de fapt

norma narativă – reprimarea originală din care poate rezulta verosimilitatea narativă, deoarece narațiunile „tradiționale” urmăresc întotdeauna o singură cale narativă

numai. Prin această parodie complicată, demistifică a lumii în discurs

și de realism și „adevăr” în ficțiune, Murphy îl face pe cititor să conștientizeze că

propoziţiile unui discurs literar nu au referent şi trebuie privite

cu o suspendare involuntară a neîncrederii.

Murphy, vorbind formal, este ancorat în siguranță în tradiția

poveste de aventură sau de roman picaresc: are un model de căutare; centrul spre

pe care toată acțiunea converge, deși el însuși static, este Murphy; vocea care vorbește este cea a unui narator omniprezent, intruziv din când în când, adevărat moștenitor al

443 Vezi Locatelli, Unwording the Word, 58.

262 narator omniscient intruziv al ficțiunii premode, care distribuie în mod regulat

referiri la pictori, filozofi, poeți, sculptori, psihologi, oameni de știință

și știe tot ce este de știut despre personaje. Își oferă uneori judecățile sale cu mâna liberă cititorului: „toate păpușile din această carte se plâng

mai devreme sau mai târziu, cu excepția lui Murphy care nu este o marionetă” (71); „Să-l luăm pe Time pe acel bătrân desfrânat, deși chel, deși ar fi în urmă, cu atât de puțini fire de păr triști și scurte.

după cum are, înapoi la luni, 7 octombrie, prima zi a restituirii sale la

vrăjitoarea domnişoară Greenwich' (67). Alteori alunecă discret în monologul interior direct, ca unii naratori tradiționali din ficțiunea modernistă. Cu toate acestea, el întoarce tabelul cu acestea punând întrebări (astfel, prezentând cititorului un gest metaleptic de așteptat de la un Fielding).

povestitor) fără să le răspundă sau, alteori, oferindu-le nesolicitate

răspunsurile, fiind atât verbose, cât și ocazional reținând informații – pt

exemplu cu privire la locația celei de-a șaptea eșarfe a lui Murphy care, la o inspecție mai atentă,

se dovedesc a fi șase:

Șapte eșarfe îl țineau pe poziție. Doi și-au fixat tibia de balansoare, unul

coapsele lui la scaun, două sânul și burta la spate, una încheieturile mâinilor la loncherul din spate. Numai cele mai locale mișcări au fost posibile. (Mu 5)

Enigma celor șapte eșarfe atrage atenția și asupra unui alt cheie: by

prin ce mijloace a reușit Murphy, fără ajutor, să se lege într-o poziție care permite „doar cele mai locale mișcări”? În mod similar, moartea lui Murphy este

învăluit în mister, deoarece explozia de gaz are loc numai după întoarcerea lui înapoi

în camera lui, aprinzând lumânarea, legându-se de scaunul său (prin mijloace neelucidate), din cauza unei scurgeri de gaz pentru care aparent nicio parte nu este responsabilă în cadrul narațiunii – dacă nu ar fi însuși naratorul/fabulistul care poate

ieși din lumea fictivă după bunul plac.

444 Asemenea glume sternesce se etalează pe

artificialitatea atât a lumii ficționale, cât și a narațiunii, amintind de

cititorul că astfel de evenimente sunt posibile numai într-o lume care este în întregime

fictiv, bazat exclusiv pe limbaj.

Romanul este unic în opera lui Beckett pentru că este complet convențional

structurare, bazată în mare măsură pe cauză și efect; „vulgaritatea unei concatenări plauzibile” (Proust 90) este ținută la distanță făcând totul „esențial”.

la întreg'. Supunerea față de exigențele formale ale aventurii/picarescului

tradiția, totuși, este adevărată numai la valoarea reală: personajul său central, Murphy,

444 Rubin Rabinovitz oferă o listă de douăzeci și opt de inconsecvențe narative similare în Watt,

în: Dezvoltarea ficțiunii lui Samuel Beckett (Chicago: Universitatea din Illinois

Press, 1984), 119.

BECKETT THE "ILLSTARRED PUNSTER": LITERATURA AUTO-EFFACING

Cu siguranță, cel mai memorabil dintre eroii „omnidolenți” ai lui Beckett este un

tânăr idiosincratic care nu are practic nicio poveste, nicio călătorie către un definit

scop (pentru sine), ci o stază care definește și se identifică cu – Nimicul despre care vorbesc Dialogurile lui Beckett. Sistemul închis al romanului picaresc/de

structura rațională (carteziană) este pusă la lumină, pe de o parte, de jocurile cu limbajul și excesele de reprezentare, pe de altă parte, de conducerea

axiome foarte raţionale pe care se sprijină, ad absurdum. Caietul lui Beckett depune mărturie

la lectura sa largă, în timp ce lucra la Murphy, a lui Cervantes, Fielding, Lesage

iar la practica lui de a le inversa strategiile: „Picaresca inversată. Gil

Blas este realizat prin întâlnirile sale și își primește misiunea de la ele. [Murphy]

se realizează prin eșecul său de a întâlni și progresul său depinde de eșecul său

fiind sustinuta. Dacă ar fi făcut înțelegeri cu oamenii, povestea s-ar fi încheiat.

El pare și pare. Apoi [Horoscopul] la salvare.'

445

Murphy ar putea fi definit pur și simplu ca un anti-erou, dacă nu ar fi

substructura filo- sofică atent construită, extrem de parodică a romanului,

întemeiat pe dualismul minții și trupului, lumea interioară și exterioară. Murphy este cel care nu poate fi identificat conform termenilor lumii exterioare

„confuzie mare înfloritoare” (6), fără profesie, fără (responsabil

și relatabil) istorie și fără posesiuni care să-l plaseze. Iubita lui Celia,

când încearcă să răspundă la întrebările bunicului ei („Ce este el? Unde

el vine de la? Care este familia lui? Ceea ce face el? Are bani? Are vreo perspectivă? Are retrospective? Este el, are el, ceva la

toate?' – constituind, în sine, o de-construcție comică a etichetelor de identitate)

nu poate afirma decât „El era Murphy. A avut-o pe Celia' (14). El respinge ideea de a face orice pentru a se trai, îndemnând-o pe Celia că vrea să-l schimbe: „Ce iubești?… Eu așa cum sunt. Poți să-ți dorești ceea ce nu există, nu poți să-l iubești... Atunci de ce ești cu toții să mă schimbi? Ca să nu trebuiască să mă iubești... Faci ceea ce ești, faci o fracțiune din ce

sunteți, suferiți un suflu trist al ființei voastre în a face” (25). Termenii

la identificarea lui se află în altă parte, în aproape sosiri la starea de neființă,

legat de balansoarul lui în situația „post-mortem” a lui Belacqua

446 in

Antepurgatoriu, în repaus embrionar, în meditație:

445 Beckett: Whoroscope notebook, MS 3000, citat în James Knowlson, Damned to

Faima, 216.

446 Un locuitor al Purgatoriului lui Dante, prietenul poetului cunoscut în timpul vieții sale pentru

indolență și lene pe care Dante îl întâlnește ghemuit cu capul între genunchi sub o stâncă, refuzând să meargă mai departe pe calea purificării; Beckett adoptă numele (și personajul) în More Pricks Than Kicks.

264...privind în jos în zori peste stuf, la tremurul mării australe și

soarele se oblică spre nord în timp ce răsări, imun la ispășire până când ar fi trebuit să-l viseze din nou, cu visul de-a dreptul unui copil, de la spermă la crematoriu. S-a gândit atât de bine la această postare...

situație mortală, avantajele sale erau prezente în mintea lui atât de detaliat, încât el

spera de fapt că ar putea trăi până să fie bătrân. Atunci avea să mintă mult

acolo visând, privind primăvara zilei alergând prin zodia ei, înaintea ostenelii

sus pe deal spre Paradis. (Mu 78)

Murphy se abate de la calea reprezentării realiste, precum și de la

estetica Înaltului Modernism, nu întorcând spatele raționalismului, ci ducând ipotezele centrale ale gândirii cartesiane la extrem, inter-

pretinzându-le la propriu și, astfel, întorcând gândul rațional împotriva lui însuși în

sistem închis al lumii sale fictive d. Romanul – adesea numit anti-

roman –, ca ficțiunea timpurie a lui Beckett, în general, arată o puternică atitudine critică

spre realism şi o conştientizare acută a mediului literar. Capitolul 6, dedicat anatomiei minții lui Murphy, are ca epigrafă o parafrază

lui Spinoza, ' Amor intellectualis quo Murphy se ipsum amat '.

447 Întregul

capitolul joacă pe sistemul interconectat și auto-închis al lui Spinoza, amestecând noțiuni carteziene (despre dualismul trupului și minții, parodiat în continuare în Watt)

cu cele aristotelice (diferențe între real și virtual), jucându-le unul împotriva celuilalt în digresiuni scandalos de ironice. Un alt esențial în-

Gredientul acestei „anatomie” este epistemologia lui Arnold Geulincx, cea a lui Descartes.

discipolul al cărui Ubi nihil vales, ibi nihil velis este citat în roman („Eu sunt

nu din lumea mare, eu sunt din lumea mică” era un refren vechi cu Murphy’, capitolul 9, 101) și care s-a străduit să explice iluzia interconectarii minții și materiei, păstrând dualismul lui Descartes.

448 Mintea lui Murphy

447 În original, „Dragostea intelectuală cu care Dumnezeu se iubește pe Sine Însuși”, Etica, V, unde

Spinoza descrie al treilea nivel de cunoaștere (parodiat în al treilea nivel al minții lui Murphy, capitolul 6) care permite accesul la fericiri. În această înlocuire nu numai

Dragostea de sine a lui Murphy este parodiată, dar principiul lui Spinoza este condus spre absurd:

filozoful propune că Dumnezeu, cauza veșnică care nu iubește și nu urăște, își poate acorda o iubire intelectuală; individul iluminat poate aborda

iubirea intelectuală a lui Dumnezeu și în acest caz, prin rațiune, el se alătură atemporalului

ordinea universului și devine parte a infinitului.

448 „Acolo unde nu valorezi nimic, acolo nu ar trebui să-ți dorești nimic” sau: „Unde poți face

nimic, nu doresc nimic”, cel mai înalt principiu de etică din care fiecare

urmează obligația – ca on e să accepte atât moartea, cât și viața; ca despre uman

condiție, omul poate ști doar ce este, nu cum a ajuns la ea, confruntându-se astfel cu asta

Omul cu întrebare poate afirma doar „Nu știu”. Geulinx a reformulat rigidul lui Descartes

dualismul minții și al corpului, pe care Beckett îl parodiază atât în Murphy, cât și în Watt: cei doi

sunt două ceasuri separate setate exact în același timp de către Creator, deci interacțiunile

 este prezentat ca un sistem închis, autosuficient, care este închis ermetic

spre exterior și conține întreaga ființă, într-o stare de binecuvântare parodică:

Mintea lui Murphy s-a imaginat ca pe o mare sferă goală, închisă ermetic

universul fără. Aceasta nu a fost o sărăcire, pentru că nu excludea nimic

că ea însăși nu conținea. Nimic nu a fost, a fost sau ar fi vreodată în

univers în afara lui, dar era deja prezent ca ascensiune virtuală, reală sau virtuală

în căderea actuală sau reală în virtual, în universul din interiorul lui... El a făcut distincția între actualul și virtualul minții sale, nu între formă și

dor fără formă de formă, dar ca între cea din care avea atât mental

și numai experiența fizică. Astfel forma de lovitură era actuală, aceea de mângâiere

virtual. …

Astfel, Murphy s-a simțit împărțit în două. Se pare că au avut relații sexuale, altfel

nu ar fi putut să știe că au ceva în comun. Dar a simțit că mintea îi era încordată și nu a înțeles prin ce canal se efectuează actul sexual și nici cum se suprapuneau cele două experiențe. Era mulțumit că niciunul nu urma de la celălalt. Nici nu a gândit o lovitură pentru că a simțit

unul nici nu a simțit o lovitură pentru că a crezut una. Poate că cunoștințele erau legate

la faptul că lovitura ca două magnitudini la o treime. Poate că a existat, în afara spațiului și timpului, o lovitură non-mentală non-fizică din toată eternitatea, dezvăluită vag.

lui Murphy în modurile sale corelate de conștiință și extensie, kick in

intellectu and the kick in re. Dar unde era atunci Alintărea supremă? (Mu 63-64)

Eroii lui Beckett ca pure ficțiuni ale minții ar fi de înțeles; ca

fapte, corespondența mișcării lor cu voința de a se mișca este de necrezut, astfel încât ei trebuie să-și analizeze mișcările simple și să demonstreze ce sunt.

făcând. Metaforele, și în special metaforele folosite de filozofie, aplicate literal și cu o considerabilă pedanterie a limbajului, constituie unul dintre cele cinci procedee principale ale tradiției fără sens, legate de tratarea

lumi ficționale, mai degrabă decât cu tratarea timpului și spațiului, așa cum sa subliniat

de Susan Stewart.

449 Această reificare sau anulare a „realismului" are ca rezultat

autoreflexivitatea lumii fictive, una dintre strategiile narative de bază

a postmodernismului.

Pe plan textual, de altfel, ea echivalează cu o joacă cu granițe, a

deplasare progresivă de la reprezentarea realistă către ironie și,

cu intruziunile ocazionale metaleptice ale naratorului, spre meta-fictiune. Vocea naratorială omniscientă nu este nici măcar: Beckett frecvent

de voință și materie par cauză și efect, în timp ce în realitate sunt complet separate.

Vezi Anthony Cronin, Samuel Beckett: The Last Modernist, 229-230.

449 Susan Stewart, Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folclor and Literature ,

discutat în Keith Hopper, A Portrait of the Artist as a Young Post-Modernist (Cork

University Press, 1995), 248-251.

adoptează strategii de ficțiune din secolul al XVIII-lea în care naratorul se dăruiește

departe, adesea cu un avantaj pentru cititorii contemporani, de exemplu „Această frază este

ales cu grijă, ca nu cumva cenzorilor murdari să le lipsească prilejul să comită

sinehdoca lor murdară" (47), făcând aluzie la cenzura de stat; „Pasajul de mai sus este calculat cu grijă pentru a deprava cititorul cultivat" (69); — Gazonul este obligatoriu în Saorstat, dar nu trebuie să aducem aprovizionare privată

Newcastle'(111); — Gazonul era cu adevărat irlandez în eleuteromania sa, ar fi

nu arde după gratii" (75), sau în descrierea irezistibil de comică a muncii poetice a bardului Ticklepenny:

Această viziune asupra problemei nu va părea ciudată pentru nimeni familiarizat cu clasa

de pentametru pe care Ticklepenny a simțit că este de datoria față de Erin să-l compună, la fel de liber ca un

canar în al cincilea picior (un sacrificiu crud, pentru Ticklepenny sughițat în sfârșitul ritmului)

și la cezură la fel de tare și rapid ca propriul său flatus divin și, altfel, bombat cu atâtea frumuseți minore din prosodoturfy gaelic câte ar putea fi supte.

dintr-o cană cu portarul lui Beamish. Nu e de mirare că a simțit un bărbat nou spălând

sticle și golind slopsul celor deranjați mental din clasa mai bună. (Mu 53)

În mod similar, de-a lungul granițelor discursului intertextual diferite moduri

se ciocnesc și se aruncă „surplus de semnificație"; o procedură mereu prezentă

oriunde sunt juxtapuse două (sau mai multe) discursuri, creând astfel un hetero-

text glosic în care discursurile (care se referă la lumea solipsistică a lui Murphy și discursul lumii mai „clar" picaresc a urmăritorilor săi, domnișoara Counihan, Neary, Collin s și Wylie, de exemplu)

destabilizați reciproc. În același timp, ruptura dintre idiosincratici,

digresiuni pseudo-filosofice asupra minții lui Murphy și Neary, cu lor

aluzii cu mai multe fațete, erudite și referințe artistice și literare invadante

iar vocea naratorială, care se complace în jocuri de cuvinte și duh, redată într-un limbaj conștient pedant și flamboiant, este o sursă constantă de parodie textuală: „Suprafața vastă a podelei era acoperită peste tot de un linoleum cu un design rafinat, o geometrie slabă de albastru, gri și maro care încânta.

Murphy pentru că l-a chemat pe Braque în minte și pe Celia pentru că a încântat

Murphy. Murphy a fost unul dintre aleși, care au nevoie de totul pentru a le aminti

de altceva' (40, sublinierea mea); „Problema lui nu era doar cum să facă

găsește-l pe Murphy, dar cum să-l găsești fără a fi găsit el însuși de Ariadne, născută Cox. Era ca și cum ai căuta un ac într-un car de fân plin de vipere. Orașul era plin de viață cu vânătorii ei, cu sinele ei multitudine, iar el era singur... El

scrisese rugându-l pe Wylie să vină să-l sprijine, cu resursa lui, a lui

ingeniozitatea practică, savoir faire-ul lui, savoir ne pas faire, toate acele vulpine

dotări pe care Neary nu le poseda” (68); — Pentru o fată irlandeză domnişoară Counihan

267era cu totul excepţional de antropoid' (69); „Providence va asigura” (16);

„Liberal în vină, a fost Murphy” (15). Astfel de pasaje îl conștientizează pe cititor

că Murphy împărtășește un hinterland creativ cu excursiile lui Beckett în

scrierea academică, Examenul nostru…, dar și poeziile, Oasele Echoului

și Whoroscope (cel din urmă având mai multe note de subsol decât Eliot's Waste Land).

Prin interpunerea unei voci naratorii pătrunzătoare, romanul în mod constant și

joacă în mod ironic cu propria sa ficțiune, creând un spațiu dialogic care

contravine principiilor scrisului modernist:

Wylie s-a apropiat puțin de Murphy, dar felul lui de a arăta era la fel de diferit

de la Murphy ca un voyeur de la un voyant, deși Wylie nu mai era

unul în sensul indecent decât Murphy era celălalt în sensul supradecent. Termenii sunt luați doar pentru a distinge între viziunea care depinde de lumină,

obiect, punct de vedere etc. și viziunea pe care toate acele lucruri le stânjenesc. În zile

când Murphy era preocupat să o vadă pe domnișoara Counihan, a trebuit să închidă ochii ca să facă asta. Și nici acum, când le-a închis, nu era nicio garanție că domnișoara Counihan nu va apărea. Acesta a fost locul cu adevărat galben al lui Murphy.

În mod similar, o văzuse pe Celia pentru prima dată, nu când se învârtea în fața lui

în felul în care l-a încântat atât de mult pe domnul Kelly, dar în timp ce ea era plecată la consultat

Ajunge. Era ca și cum un instinct o împiedicase să-l apropie în formă până când ar fi trebuit să obțină o imagine clară asupra avantajelor ei și a avertizat-o.

ea că înainte de a putea vedea nu trebuia să fie doar întuneric, ci propriul lui întuneric. Murphy credea că nu există întuneric asemănător propriului său întuneric. (54)

În afară de intruziunile metaleptice, continuitatea narațiunii este perturbată de

alte strategii nerealiste, metaficționale, preluate din tradiția din 18th

ficțiunea secolului: întregul capitol 6, dedicat explorării

funcționarea minții lui Murphy, poate fi văzută ca moștenitorul episodului interpolat sau al eseului moral al ficțiunii lui Sterne sau Fielding, permițând tratarea

probleme dogmatice și suspendarea impulsului narativ. Pe lângă interpolat

Discuții speculative despre epistemologia Murphian-Geulinxiană, textul face uz de o altă strategie autoreflexivă, înrădăcinată, în mod similar, în ficțiunea sternescă.

practici precum și servind predilecția lui Beckett pentru clovnajul academic,

dar și revenind la jocurile textuale ale catalogării ale lui Joyce în „Ithaca” și „Cyclops”: includerea, în corpul narațiunii, a listelor, inventarelor, ca

precum și horoscopul alcătuit de Ramaswami Khrishnaswami Narayanaswami

Suk, „mandatul de viață” al lui Murphy sau „Bull of incomunication” (22-24), adică

direcționează faptele lui Murphy. În mod similar, inventarul detaliat al farmecelor Celiei – modelat după Venus lui Milo – este o preluare a realismului ad absurdum în care

reprezentarea ajunge să fie total irelevantă, să revină asupra propriei sale absurdități; cel

Efectul, ca și în cazul listelor exhaustive din „Ithaca”, este atât o reificare/de-realizare.

a realității de reprezentat și documentarea ei obsesiv de punctuală.

Vârsta Fără importanță

Cap Mici și rotunzi Ochi Verzi

Alb al tenului

Păr galben Caracteristici Gât mobil 13 ¾” Braț superior 11”

Antebrațul 9 ½”

Încheietură 6” Bust 34” Șolduri etc. 35” Coapsă 21 ¾” Genunchi 13 ¾”

Vițel 13”

Glezna 8 ¼” Inaltime neimportanta 5’ 4” Greutate 123 lb

(Mu 10)

Excesul de reprezentare („datele demente” denunțate de domnul Kelly,

12) duce la „ceea ce” Celia eludând total reprezentarea; trecerea

se dezvăluie ca o formă de „beție, nebunie” a limbajului unde se află

„real” este de-realizat. Celia, iubita lui Murphy, nu se definește mai mult prin aceste figuri care fixează diametrul diferitelor părți ale corpului ei în jos, decât prin „identitatea” ei (prostituată, iubita, nepoată), locul în care se află sau interacțiunile ei.

acțiune cu personajele „picaresce” ale poveștii de căutare. Jocurile de cuvinte frecvente

pe numele ei, precum și pe modelul ei fizic după statuia canonică

de frumusețe feminină, sugerează o asimilare ironică (sau, mai degrabă, dilatare) a identității ei într-o ewig Weibliche romantică: numele ei poate fi citit ca

Cuvânt latin pentru „cer”, coelum – unul dintre punctele lui Murphy fiind „What should a

om da în schimbul lui Celia?'(16) –, sau ca s'il ya , 'dacă există'. Numele ei

apare într-o etimologie jucăușă, „lad. Cer. Helen. Celia', asociatii

care îi abstrag în continuare identitatea în aer. Spre deosebire de domnișoara Counihan (probabil un joc de cuvinte despre Cathleen ni Houlihan pe care cu siguranță o parodiază) care vorbește în fraze gata făcute, adevăruri și locuri comune ("O, dacă ai," a strigat domnișoara Counihan, "dacă ai vești despre dragostea mea, vorbește, vorbește, eu

269te adjudecă.” Era o cititoare omnivoră', 69), ea este cea care este

învins de cuvinte:

Se simțea, așa cum se simțea atât de des cu Murphy, împrăștiată cu cuvinte care au murit

de îndată ce au sunat; fiecare cuvânt șters, înainte de a avea timp să aibă sens, de cuvântul care a urmat; încât până la urmă ea nu ştia ce avea

fost spus. A fost ca și cum s-ar fi auzit o muzică dificilă pentru prima dată. (Mu 27)

Conștiința romanului de a fi (în) limbaj, probabil principalul

tema în jurul căreia se învârte scrisul, este evidențiată pe fiecare pagină unde

personajele manipulează limbajul până la excesele de limbaj, așa cum s-a văzut mai sus, dar cu atât mai mult în incapacitatea lor de a-și media realitatea proprie/a celuilalt în/prin limbaj. Accentul pus pe limbaje tehnice, discursuri specializate, jargonuri academice/pseudo-academice este contracarat de

sensul de „incomunicare" a limbajului, pentru a folosi un alt element din Beckett

baroc – că „realitatea" personajelor refuză să fie cuprinsă într-un limbaj oricât de dens, care se dovedește a fi doar un mijloc de comercializare a lor, văzut în inventarul farmecelor Celiei. În acest sens, romanul pare să fie și o căutare a „cuvântului potrivit", pentru totdeauna negat/reținut fie printr-un refuz (exprimat) fie prin ascunderea lipsei unei denumiri adecvate prin

exces lingvistic. Capitolul 4 se încheie cu un dialog între Neary și Wylie

pe calitățile lui Murphy care îl fac atât de irezistibil pentru femei; pasajul, în căutarea „cuvântului potrivit", merită să fie citat pentru efectele subtile de limbaj folosite:

Wylie se gândi o clipă. Apoi a spus:

„Este al lui..." oprindu-se din lipsă de cuvântul potrivit. Părea să existe, pentru o dată, o

cuvântul potrivit.

— Ce al lui? spuse Neary. Au mers puțin mai departe în tăcere. Neary a renunțat să mai asculte un răspuns și

și-a ridicat fața spre cer. Ploaia blândă încerca să nu cadă.

— Calitatea lui chirurgicală, spuse Wylie.

Nu era chiar cuvântul potrivit. (Mu 39, accentul meu)

În afară de comentariile intruzive ale naratorului asupra personajelor (lui) fictive"

bâjbând în limbaj, construcția lingvistică a tăcerilor care construiesc

suspansul subliniază de două ori încercările (eșuate) de a pune realitatea în cuvinte.

Cei doi interlocutori, abătându-se de la limbajul idiomatic normativ, „au mers puțin mai departe în tăcere” (alegerea sintagmei adverbiale care sugerează o

distanța fizică de parcurs) în timp ce sintagma „ploaia blândă încerca să nu cadă” pune la îndoială în mod ironic însuși textul care susține existența interlocutorilor, precum și convențiile normative și lingvistice care șterg.

270faptul că orice căutare a „cuvântului potrivit” trebuie să fie una eşuată. Pe de alta

pedanteriele lingvistice vizibile întărite de o bogăție de tehnologie

termenii nici/academici (și, destul de des, malapropisme) introduși în mod liberal în cele mai ocazionale conversații, sporesc conștientizarea artificialității tuturor.

discurs/limbaj:

— Da, spuse Ticklepenny, nulla linea sine die. Aș fi aici dacă nu aș fi pe

apa-tumbril? Nu aș face-o.

Și-a ridicat gambado-urile sub masă ca a lui Murphy

memoria a început să vibreze. — Nu am avut dezonoarea odată la Dublin? spuse el. — Poate să fi fost la Poartă?

— Romiet, spuse Ticklepenny, și Juleo. „Ia-l și decupează-l în stele mici...”

Wotanope! Murphy și-a amintit vag de un farmacist oportun.

— Eram beat cu botul, spuse Ticklepenny. — Erai beat mort.

Acum tristul adevăr era că Murphy nu s-a atins niciodată de asta. Asta trebuia să vină

afară mai devreme sau mai târziu.

— Dacă nu vrei să chem o polițistă, spuse Murphy, încetează genutruparea ta stângace.

Femeia a fost cuvântul cheie aici. (Mu 52, accentul meu)

Neologismele ciudate și aforismul latin inversat jucăuș evident

să trădeze încântarea lui Beckett față de un asemenea clovn academic care – pentru a-l cita pe un narator nu mai puțin erudit Flann O'Brien – „sună cu fierul cuvintelor fine, pânză[tând] duhănii depind pentru utilitatea lor de cunoașterea

Limba franceză vorbită în epoca medievală” (ASTB 24). Pasajul

abundă în auto-reflexivități ironice, cum ar fi, de exemplu, mențiunea „mortului”.

beat” în contextul farmacopeei date lui „Julio” și, în cele din urmă, a amenințării unei polițiști de a-l calma pe bardul care tocmai inversase

genurile îndrăgostiților prost vedeți – și care este într-o permanentă căutare a Femeii

cât pentru „cuvântul potrivit”. Ca să nu mai vorbim de faptul că Ticklepenny's

„genusturațiile” fac aluzie la o altă schimbare a rolurilor de gen, în subdecent

sens, ca referent comic nedeterminat al lui „Murphy nu l-a atins niciodată”.

evidențiază. Nu mai puțin ironică este cuplarea continuă a shakespearianului

„apoticar oportun” cu Ticklepenny care dă medicamente celor „mai buni”.

clasă tulburată mental” în scaunul de îndurare al Magdalen Mental:

— Același Ticklepenny, spuse Ticklepenny, căruia de mai mulți ani decât îi pasă

să-ți amintesc sa dovedit pentametrul lui constant pe litru, zi de zi, este acum

degradat la poziția de asistent medical într-un spital pentru cei mai buni din punct de vedere mental

deranjat. Este același Ticklepenny, dar Dumnezeu să-mi binecuvânteze sufletul quantum mutatus.

 — Ab illa, spuse Murphy.

— Stau pe cei care nu vor să mănânce, spuse Ticklepenny, îndepărtându-le fălcile cu călușul, respingându-le limba deoparte cu spatula, până când se absoarbe ultima tunsă de udare. Ocolesc celulele cu lopata și găleata mea, eu... Ticklepenny s-a stricat, a luat într-adevăr o cantitate mare de fosfat de lămâie și a încetat cu totul să-și curgă sub masă. (Mu 52)

Pasajul oferă nu numai o construcție jucăușă a lui Ticklepenny

pentametru” (nu destul de stabil, deoarece majoritatea terminațiilor de linie sughițează într-adevăr), al cărui statut de bardic nu este mai bun pentru venerabilul aforism latin (folosit greșit din

Eneida),

450 totuși ale cărui aptitudini poetice apar la cele mai reprezentative în

descrierea îndatoririlor sale ușoare: aici incipitul biblic se prăbușește într-un catalog aliterativ de sarcini, care amintește îndeaproape de poezia celtică. Parodia

a unui astfel de „prosodoturfy” este cu atât mai sporit cu cât este aspru evocator

clustere, arătând trăsăturile stilistice (stereotipice) ale tradiției literare gaelice reînviate de Renaștere – liste aliterative, rime interne etc. – descriu hrănirea forțată. Apariția cuvântului „tundish" în acest context

nu poate fi nevinovat: cuvântul, puternic încărcat cu „neliniște spirituală" lingvistică

încă de la Portretul lui Joyce, este un semnal puternic al unei alienări interioare față de

limba (engleza), adusă comic în joc. Bard-boozer (irlandez) care își dovedește pentametrele (ne)stabilite în limba „celălalt" este chiar mutat ab illa , din (ea) care a fost – i se atribuie astfel și o schimbare de gen.

el, în conformitate cu stereotipurile celtului feminin. Efectul acestui lucru

parodia miniaturală a stilului în cadrul unei parodie se apropie de experimentele lui Joyce

cu dispozitivul din „Ciclopul", Ulise ; cel vădit conștient de sine

iar utilizarea autoreflexivă a limbajului face cititorul atent la surplusurile de

semnificația – de exemplu, „fosfatul de lămâie", destul de lipsit de băuturi spirtoase, vorbește despre produse farmaceutice – care pun în joc un spațiu care este neapărat metaficțional.

Murphy conține o listă de permutări și combinații ale ordinului

în care Murphy își poate mânca zilnic cei 5 biscuiți, precum și o listă cu toate mișcările (86 în total), cu comentarii naratorii asupra progresului, ale jocului de șah pe care îl joacă cu unul dintre pacienții psihici ai Magdalen Mental Mercyseat. Jocul pe care dl Endon

451 de piese revine asupra lor; a lui Murphy

450 „Quantum mutatus ab illo": Excluderea lui Enea la vederea eroului Heracles,

foarte schimbat în înfățișare: Vergiliu, Eneida II, 274.

451 grecesc endon : „înăuntru". Aproape toate numele personajelor sunt jocuri de cuvinte și jocuri de cuvinte: Neary

este anagrama „anului", Miss Rosie Dew, Mi ss Carridge etc; bardul Ticklepenny este

supunerea faţă de ea declanşează revelaţia lui a Nimicului către care

Eroul lui Beckett s-a mișcat constant prin roman – acel indefinibil,

inexprimabil Nimic asupra căruia arta, în poetica lui Beckett, este obligată să indice, deși incapabilă și impotentă să facă acest lucru. În mod ironic, acceptarea lui Murphy

a slujbei de asistent medical duce la pierderea, după cum a prezis Celiei, a tuturor celor trei bunuri ale vieții sale: Celia, corpul și mintea lui, dar în sensul anihilării,

de a deveni una cu Nimicul la care aspiră. Aluzia lui

pasajul este la axioma lui Democrit din Abdera, „Nimic nu este mai real decât Nimic", iar revelația îi vine lui Murphy în timp ce se uită în ochii domnului Endon care nu-l văd:

452

Apoi și asta s-a stins și Murphy a început să nu vadă nimic, acea incoloră care

este un tratament postnatal atât de rar, fiind absența (a abuza de o distincție frumoasă) nu

de percipere ci de percipi . Celelalte simțuri ale lui s-au găsit și ele în pace de

propria lor suspendare, ci pacea pozitivă care vine atunci când ceva ceda, sau poate pur și simplu se adaugă, la Nimic, decât care în hohote.

nimic din Abderite nu este mai real...

Îngenuncheat lângă pat, părul începea în creste groase și negre între el

degetele, buzele, nasul și fruntea lui aproape atingând-o pe ale domnului Endon, văzându-se pe sine

stigmatizat în acei ochi care nu-l vedeau, Murphy a auzit cuvinte care cereau atât de puternic să fie rostite, încât le-a rostit chiar în fața domnului Endon, Murphy care nu a vorbit deloc în mod obișnuit decât dacă i se vorbește și nu întotdeauna.

chiar şi atunci.

„ultimul văzut în sfârșit de el însuși nevăzut de el și de sine" O odihnă.

— Ultimul domnul Murphy pe care l-a văzut pe domnul Endon a fost domnul Murphy nevăzut de domnul Endon.

Acesta a fost și ultimul ferăstrău al lui Murphy. O odihnă. „Relația dintre domnul Murphy și domnul Endon nu ar fi putut fi mai bine rezumată prin durerea celui dintâi de a se vedea în imunitatea celui din urmă.

de a vedea orice altceva decât pe sine.'

O odihnă lungă. — Domnul Murphy este o pată în nevăzutul domnului Endon. (Mu 139-140)

o parodie sălbatică a poetului irlandez Austin Clarke, vezi Knowlson, Damned to Fame,

213-214.

452 În ficțiunea sa timpurie, vasta lectură și erudiția lui Beckett suferă mutații grotești

în jocuri de cuvinte și clownuri academice, în timp ce el eradică toate urmele de „omnisciență” în

romanele sale de mai târziu. Biografii săi subliniază studiul filosofiei presocratice, vezi

Cronin, 231-239.

 Revelația lui Murphy despre sine – despre Neant, despre sine în Neant,

a Nimicului în sine – apare ca un circuit perfect închis, precum șahul

joc înainte, sau ca propozițiile sale rostite singur la nivel textual; imaginea despre el însuși se reflectă în elevii domnului Endon care nu-l văd, care se văd doar pe sine, deoarece Murphy este/devine cel care nu vede nimic în afară de el însuși și el însuși ca Nothingne ss. Întâlnirea cu sinele lui Murphy

identitatea are loc în momentul întâlnirii sale cu Neantul și aceasta

marchează și întâlnirea lui cu limbajul – spre deosebire de celelalte creaturi ale lui Beckett, care își pierd facultatea de vorbire după experiența lor cu nimicul. Moartea lui

din întâmplare și împrăștierea cenușii sale pe podeaua unui pub londonez din

în mijlocul nisipului, al berii, al mucurilor, al paharului, al chibriturilor, al scuipaturilor, al

vomit' (154) sunt emfatice pentru anihilarea lui totală, de sine stătătoare și, pe de altă parte,

de mână, continuă șirul întâmplărilor irelevante și neconcludente pentru identitate, rotunjind căutarea cu „pro tasis” a Celiei (literal „întinderea înainte”,

la continuarea vieții ei) în parc, zburând cu zmeul bunicului ei.

Murphy este primul dintre eroii lui Beckett care ajunge în starea Nimicului.

ness, și care se definește, în termeni de identitate, prin apropierea sa treptată

a acelei stări, prin auto-obliterarea treptată: renunțând la fostul său,

„libertate” relativă el devine infirmier la azil, absorbit de

diverse forme de nebunie, gravitând spre spații din ce în ce mai apropiate și stază tot mai mare, într-un regres continuu. Drumul său către Scaunul de îndurare al Magdalen Mental este inversarea ironică a călătoriei eliberatoare a eroului modernist către sine.

în exterior, textual al autoexilului lui Stephen Dedalu, precum și al lui Dante.

„urcarea” celor trei lumi ale „dincolo”:

Regresul în aceste tog-uri a fost lent și Murphy a fost bine sfătuit să abandoneze speranța

pentru ziua la scurt timp după prânz și porniți pe drumul lung spre casă. De departe cea mai bună parte a drumului a fost truda de la King's Cross până la Caledonian Road, amintindu-i de truda de la St Lazare până la Rue Amsterdam. Și în timp ce Brewery Road era

nicidecum un Boulevard de Clichy sau chiar des Batignolles, totusi era mai bine

la capătul dealului decât oricare dintre acestea, deoarece azilul (după un punct) este mai bun decât exilul. (Mu 45)

Inversarea ironică a structurii de căutare/călătorie a marilor modele literare,

de la Dante prin ficțiunea din secolul al XVIII-lea până la Joyce și germană din secolul XX

Künstlerroman, transformarea sa într-o regresie auto-legată la imobilitate

în sine și gravitația către Vid îl prefigurează deja pe cel al lui Beckett

mari clustere tematice. La Murphy exigenţa şi necesitatea exprimării

Sinele în termeni de stază, reducerea aspectelor exterioare, fizice ale lumii ficționale sunt deja prezente, dar „Cine sunt eu?” nu iese la suprafata in

274limba. Reprezentarea realistă, precum și principiile centrale ale modernismului

ficțiunii sunt rezistate și subminate prin jocuri de limbaj ironic, prin

elemente metaficționale care dezvăluie faptul că realitatea ficțională este construită lingvistic, ceea ce are ca rezultat un limbaj exuberant, „baroc” în mod constant în joc.

Proza „matură” a lui Beckett, începând cu Watt , se îndreaptă către un minimalist,

limbaj eliptic și aluziv, dezgolit până la os, care se luptă constant

cu propria ei neputinţă şi incompetenţă de a exprima chiar şi cel mai simplu dintre

experiență umană.

Călătoria oricum este o cifră greșită. Cum se poate călători la acela din care

nu se poate departa? Das notwendige Bleiben seamănă mai mult cu asta. Și asta este

în figura lui Murphy în scaun, predarea în fața curelei de sine, o simplă materializare a sclaviei de sine, a cărei acceptare este neeroismul fundamental.

În cele din urmă, este mai bine să pieri decât să fii eliberat. Dar eroicul, nosce te ipsum ,

pe care acești germani o văd ca pe o călătorie, este doar o atitudine diferită față de curele și scaun, o așezare de voință, mușchi și degete împotriva lor, o creație lentă a dorinței și puterii de a se ridica și a pleca, o viață consacrată posibilității de evadare, dacă nu neapărat faptului, unei adevărate libertăți de alegere.

când vine focul. Murphy nu are libertatea de a alege, adică nu este liber să acționeze

împotriva înclinaţiei lui. Ideea este că nosce te ipsum nu mai este mobil

decât carpe te ipsum ['aduna-te'] din Murphy. Diferența este că în

unul nemișcat există sămânța mișcării, iar în celălalt nu. Și așa mai departe. Și așa mai departe. Este plăcut să găsesc în carte ceva despre care nu știam că este acolo.

454

Murphy , ca frații săi mai devreme în anularea formei de literatură Beckett

denigrați ca „gusturile profesorilor” – Whoroscope (1930), Dream of Fair

la Middling Women (1932), More Pricks Than Kicks (1934) – refuză un set

de ipoteze care ar implica un acord la definiția tradițională a literaturii/mimezei. În loc să rafinăm mijloacele de a crea imagini mimetice

a „realului” și, făcând acest lucru, ascunde calitatea lor convențională, romanul

expune toate astfel de construcții ca fiind artificiale, spune o poveste într-un mod care demistifică povestirea. Parodia sa agresivă a mimezei convenționale pune în prim plan distanța dintre „artă” și „viață”, dintre limbaj și

lumea reprezentată: în lumea ei construită, nimic nu poate fi ridicat la statutul de fundație solidă pentru cunoaștere, experiență, „adevăr”. Murphy, ca

Carla Locatelli argumentează, reprezintă prima etapă a unui proiect de „deformulare”

453 Ficțiunea timpurie a lui Murphy și Beckett este inclusă în The Irish Comic a lui Vivian Mercier

Tradiție care postulează existența unei tradiții irlandeze distincte de umor, amestec

grotescul și macabrul.

454 Scrisoarea lui Beckett către Tom McGreevy, 8 februarie 1935, despre citirea Demianului lui Hesse, citată

de Knowlson, 247.

275care se realizează printr-o dizolvare progresivă a narațiunii tradiționale

structurilor și a legăturii lingvistice pe care acestea le presupun, prin ridiculizarea canonică

forme de ficţiune.455 Mai mult decât o simplă distrugere a naraţiunilor tradiţionale prin

Cu toate acestea, la crearea metanarațiunilor, scrierea lui Beckett se transformă din ce în ce mai mult într-o critică radicală a tipologiilor tradiționale de sens: evoluția lui Beckett ar putea fi trasată ca pornind de la conștientizarea metanarativă legată de

la respingerea referenţialităţii/ pseudoreferentelor convenţionale („Soarele

a strălucit, neavând alternativă, asupra nimicului nou') – adică de la o suspiciune care devine negație a genezei narative a scrisului, la un proiect continuu de desfacere/neformulare care acceptă provizoriu geneza narativă,

recunoscând valoarea urmelor sale.

„Toate limbajul un exces de limbaj".

Considerații asupra scrisului lui Beckett în diferite limbi

Spre o delimitare a scrisului-ca-traducere a lui Beckett

Artistul care-și pune în joc toată ființa este de nicăieri, nu are nici un fel.456

Arta a fost întotdeauna asta – interogație pură, întrebare retorică mai puțin retorica.

457

Beckett se deosebește de majoritatea scriitorilor expatriați din secolul XX

care s-au orientat către scris într-o altă limbă decât limba maternă: alegerea sa nu a fost motivată nici de accesul, printr-o limbă de

circulație, către un public de lectură mai larg, nici prin persecuții de orice fel legate fatal de limba sa maternă. Alegerea lui de a abandona engleza în favoarea

franceză pentru o lungă perioadă și, mai târziu, traducerea propriilor lucrări din aceea

limba la cealaltă, din contextul unei culturi la alta a fost în întregime voluntară; a fost condus la franceză parțial de nevoi estetice, parțial de nevoi psihologice. S-a făcut în mod conștient bilingv și bilingvism

și biculturalismul au contribuit fără îndoială, în mare măsură, la îndrăzneala experimentării sale artistice, la capacitatea sa de a vedea formele, genurile artistice.

și limba în sine din nou. Majoritatea lucrărilor sale, atât ficțiune, cât și

teatru scris în franceză la începutul anilor 1950 și prima jumătate a anilor 1960 –

începând cu nuvelele scrise în 1946 (Premier Amour/First Love,

455 Cf. Locatelli, Unwording the Word , 55-62.

456 Hommage a Jack B. Yeats (1957): Disjecta 149.

457 „Mijlocirile lui Denis Devlin”, Disjecta 91.

L'Expulsé/The Expulsé, Le Calmant/The Calmative, La Fin/ The End ; cel

ultimele trei publicate ca Nouvelles et textes pour rien / Textes for Nothing) poartă

semnele omniprezente ale voinței de a obiecta, precum și o negație a narațiunii

spontaneitatea care este inseparabilă de negaţia limbii materne: a lui

folosirea limbajului este în întregime rezultatul unei alegeri, nu al obiceiului inculcat.

Mișcarea continuă a lui Beckett între cele două limbi

începe cu traducerea lui En attendant Godot (1953) și a „Trilogiei”

(1953-58), scrisă în franceză, în engleză; acestea sunt urmate de traducerea în engleză a lui Fin de partie/Endgame (1957). În a doua jumătate a

50 Beckett reia scrisul în engleză (All that Fall , 1956; Krapp's Last

Bandă, 1958; Happy Days , 1961; Film, Play , 1963) continuând în același timp o stare constantă

producție de proză ficțiune în limba franceză după „Trilogie” (Nouvelles et textes pour

rien, 1951, publ. 1955; Comment c'est , 1958-60, trad. Cum este, 1962). Din

în anii '60 începe să lucreze la textele în proză scurte, ermetice, auto-reflexive, în ambele limbi, revenind treptat la engleză: Imagination morte imaginez/

Imagination Dead Imagine, Assez și Sans/Lessness au fost compuse inițial

în franceză, în timp ce ultimele sale două „trilogii”, Still (Still, Sounds , Still 3 ; 1972,

traducere franceză 1974) și Nohow On (Company/Compagnie , Mal vu mal

dit/ Ill seen ill said , Worstward Ho : 1977-81) ocupă un spațiu între cele două

limbi, prima versiune fiind revizuită după traducere în lumina textului în cealaltă limbă.

458 Worstward Ho atinge un asemenea nivel în experiență.

mențiune cu limba (engleză) pe care autorul nu a putut să o realizeze a

traducere în franceză, considerând-o „unt ranslatable”. Aceste proze scurte târzii

piese contestă statutul de „original” versus „traducere”, reieșind dintr-un proces continuu de remodelare reciprocă a celor două versiuni, fiind cel mai bine descris

ca „bilingv”, deoarece niciuna dintre cele două versiuni la fel de autonome nu poate revendica primatul asupra textului din cealaltă limbă. „Asta este ceea ce înseamnă să fii scriitor ca auto-traducător. Înseamnă o deplasare totală a limbii de la o cultură la

altul. Și totuși, în același timp, mai ales în cazul lui Beckett, înseamnă

nu ies niciodata in afara limbajului. Cu alte cuvinte, Beckett, în bilingvul lui

458 Nohow On, ultima „trilogie” a lui Beckett este un caz aparte, de la primul său „roman”, Compania/

Compagnie, a fost mai întâi scrisă în engleză, apoi tradusă în franceză, versiunea în engleză

fiind revizuită în lumina francezilor; Mal vu mal dit/ Ill Seen Ill Said arată un revers

proces, franceză-engleză-franceză, în timp ce cu ultimul text, Worstward Ho Beckett a ajuns

intraductibilitate. Vezi Andrew Renton, „From the Residua to Stirrings Still”, în The

Cambridge Companion to Samuel Beckett, 168-169.

opera, ne permite să ascultăm dialogul în care el întreține cu sine însuși

două limbi.'459

Beckett-ul primelor lucrări în proză, scris cu ani înainte de decizia lui de a

expatriat, este deja un scriitor extrem de conștient de limbă; ca și Joyce, cu care este adesea comparat prin critici (până la irelevanță), el este intrigat de cuvinte și tratează limbajul (și, în consecință, stilul și

forme) cu ireverenta, joaca si ironie. Proza lui se complace în limbaj

jocuri (adesea cu mai multe limbi), p uns, clown academic purtat la

pragul pedanterii, pastișe – eminamente așa în Murphy cu vocabularul său

variind de la colocvial la cel obscur și recondit („spado”, „sărut astringent”), cu recurge ocazional la neologism („genustupration”, „prosodoturfy”,

„viridescent”, „apmonie”). Limba lui ge-conștiința și „traficul în

limbi străine pe care scrierile sale ulterioare le realizează sunt cu siguranță condiționate de pasiunea sa timpurie pentru studiile franceze și de succesele sale academice

rămâne la Paris (și, se poate adăuga, lectura lui largă în italiană și germană), totuși rădăcinile sale se găsesc, în primul rând, în mediul său anglo-irlandez. Aceste jocuri de limbaj, în special ale operelor în proză, contracarează vizibil

codificarea culturală a sensului: nu permit asocierile care nu sunt

proprie primei definiții de dicționar a cuvântului, prim-plan, apoi în proza târzie abolirea folosirii idiomatice a limbajului, metafore moarte, clișee. Folosirea (greșită) de către Beckett a unei limbi (străine), care culminează cu utilizarea străină a englezei sale native, cercetează mai profund decât orice scriitor din

engleză, în relația dintre realitate și limbă, printr-o radicalizare

a refuzului tuturor aluziilor. Această practică lingvistică îl diferențiază în lumi de folosirea creativă (greșită) a limbajului de către Joyce, care se bucură de semioză nelimitată, multilingvă și expune, așa cum o face în „Eumaeus", gama asociativă de metafore moarte și reziduuri retorice în limbaj. Lipsa de familiaritate rezultată din scrierea într-o limbă străină permite scriitorului să sublinieze

natura convențională a presupusei „naturalețe" sau „inevitabilitate" a

structura realității, un efect al structurării lingvistice. Schimbând codul lingvistic, textele sale subliniază că realitatea este determinată după unul

a multor convenții descriptive posibile; negarea codificărilor culturale (a hiperdeterminațiilor obișnuite, reprimate) este un pas necesar către

scoaterea la iveală a caracterului omniprezent al limbajului, spre a face vizibilă

prezența limbajului ca limbă, ca reflex fără alegere. Condiționarea

459 Raymond Federman, Scriitorul ca auto-traducător, citat de Ann Beer, „Beckett's

Bilingvism", în The Cambridge Companion to Beckett, 217.

Prezența limbajului este pusă în prim plan chiar și în Residua, scurtmetrajul târziu

proză unde limbajul este dezbrăcat până la os: în paragraful de încheiere

de Dintr-o lucrare abandonată, de exemplu, în încercuirea obsesivă a (the

nativ neabandonat) limbaj în jurul realității fizice într-o piesă în proză care

la rândul său, subminează și asistă la dezintegrarea cunoștințelor de autor, a caracterului tradițional și a vocii narative, ducând cititorul la o astfel de (narativă)

extreme precum interogarea vocii vorbitoare.

Dar lasă-mă să mă trezesc din când în când și să trec această zi îngrozitoare din nou și să trec la următoarea.

Dar care este sensul de a merge cu toate acestea, nu există. O zi după dez-

mi-am amintit ziua până la moartea mamei mele, apoi într-un loc nou curând vechi până când

a mea. Și când vin în această noapte aici printre stânci cu cei doi ai mei

cărțile și lumina puternică a stelelor va fi trecut de la mine și în ziua în care

am mers înainte, cele două cărți ale mele, cea mică și cea mare, toate trecute și dispărute, sau poate doar momente aici și colo, acest mic sunet poate acum că nu mai știu

înțeleg astfel încât să-mi adun lucrurile și să mă întorc în gaura mea, atât de trecută

nu li se poate spune. Peste, peste, există un loc moale în inima mea pentru tot ce este

peste, nu, pentru că a trecut, iubesc cuvântul, cuvintele au fost singurele mele iubiri,

nu multi. (Din o lucrare abandonată, CSP 162, subliniază-mi)

Limbajul discontinuu operează prin elipse, frustrând toate încercările

să-l citească conform normelor (gramaticale, discursive), tematizarea limbajului (autogenerator) ca mediu în care vocea/subiectul și povestea/compunerea acestuia

completați schimbarea locurilor; frazele sale fac posibile decodificări nenormative –

de exemplu, „există un loc moale în arta mea pentru tot ce s-a terminat, nu, pentru ființa de peste”

unde adverbul „peste” poate fi substantivizat și, ca atare, transformat în expresia unei stări (oximoronice, căci unește „ființa” cu „peste”/neființare), autoidentificare de dorință cu imposibilitatea. Limbajul, ne reamintim, este

singurul fundament al vocilor lui Beckett a cărui lume este, să împrumut cuvintele

al profesorului de limbi străine din Sub ochii occidentali a lui Joseph Conrad, „dar a

locul multor cuvinte'.

Scriitorul în exil, ființa în exil este cel care ia „exilul”.

sari' dincolo de hotarele cunoscutului; Jim a sărit de pe Patna și în

„gaura veșnică” din Lordul Jim al lui Joseph Conrad ar putea fi o figură pentru asta

mișcare exilică departe de familiar. Exil, așa cum susține Michael Seidel

studiul său Exilul și imaginația narativă, nu este doar o stare de creație

defamiliarizare ci o metaforă simptomatică a stării generale a imaginației narative – o resursă materială pentru istorie, literatură și legendă în Occident.

460 Rădăcina cuvântului latin „exil” („fără rădăcină”) este ex, „din”

460 Exile and the Narrative Imagination (New Haven: Yale University Press, 1986), 9-21.

and salire , 'a sari'; aceeași rădăcină etimologică produce cuvântul „exult”.

În narațiune, ea servește ca o figură pentru alegorie în sine, a cărei etimologie este

pronunțat exilic: al, „altul” și goria, „voicing”, este reprezentarea

o voce extraterestră. Seidel echivalează în continuare exilul cu o figură pentru alegorie (în termeni dantesci). Cuvântul „a llegoria” provine din latinescul al, „altul” și goria,

„vocire”; Înregistrarea exilului în narațiune este, în consecință, „o voce străină”.

Exilul este legat de alegorie din punct de vedere narativ și este în continuare legat de

cuvinte de bază legate de alegorie: de asemenea, alterează, alterare, străin, paralel, altcineva,

ulterior, ca, alibi. Cuvântul alibi în latină înseamnă „în altă parte”; într-o schemă

în sens, exilul intră în narațiune ca alegorie, alibi, un necesar altundeva.

461 The

Domeniul exilic, pe de altă parte, este caracterizat de Seidel ca o nouă acțiune (în

Termeni joyceeni, „eminență postexilică”), o încrucișare a granițelor. Această activitate,

sau mai degrabă, proiecția ei setează scena narațiunii (fabula exilică) definită ca o încrucișare, o „metaforă vorbitoare” într-un spațiu mimetic și iluzionist – un

concepția despre ceea ce ar putea fi pe cealaltă parte. Acest lucru pare să fie pus în aplicare de structura fabulei exilice recurente în narațiune, pentru care Ovidiu

Daedalus este paradigmatic. Exilatul el se întoarce spre mângâiere în iluzie; încuiat

în interiorul labirintului cretan, el devine în cele din urmă un imaginator care planează dincolo

granițele locului și peste hotarele anumitor stări de conștiință.

În mod similar, „salt în exil” luat într-o altă limbă – fie că este convenabil,

ca și în cazul lui Joyce și Beckett, ambii „profesori de limbi”, Beckett an

savant remarcabil în literaturile romanice sau impus de circumstanțe –

are ca efect o anumită pierdere lingvistică a inocenței: aureola (aural, senzorial,

vizuale) asocieri referitoare la cuvintele din limba maternă, stat

de unicitate a cuvântului cu lumea, este supărat de denumiri alternative. Experiența lingvistică a bilingvului sau multilingvului se apropie de cea a lui Watt

experienţa cu potul lui Knott: realizarea breşei dintre cuvânt şi

obiect, semnificant și semnificat. După cum mărturisește Nabokov în Speak, Memory! ,

vorbirea/scrisul într-o limbă străină nu se poate face niciodată cu impunitate;

„o limbă este un lucru fizic viu care nu poate fi respins prea ușor”. Pentru el, Lolita semăna cu „o poveste de dragoste cu limba engleză” unde

limbajul ia locul nimfei volubile; autorul de origine rusă se trezea și dobândia limba pe care a învățat-o prima dată la începutul său

copilărie de la o asistentă engleză.

462

461 Ibid., 15.

462 Vladimir Nabokov, Speak, Memory: An Autobiography Revisited (New York: Putnam's,

1966), 250.

Din o familie bogată protestantă din clasa mijlocie superioară, crescută într-un

Conac în stil Tudor din Foxrock, o suburbie modernă din Dublin, care primește

cea mai bună educație disponibilă la elitist Portora Royal School, Enniskillen, și a urmat cursurile Trinity, unde urma să exceleze în curând în bursele romance, doar

cu o oarecare delectare, Beckett putea fi numit un scriitor irlandez. Practic, nu avea acces la cultura tradițională gaelică și, în timp ce era acolo, nu avea nici un interes pentru aceasta

Irlanda, el a văzut cu siguranță politicile restrictive ale bisericii catolice, de

Republica și lupta naționalistă cu toate atuurile ei – renașterea limbii, naționalismul cultural și literatura amurgului celtic, cenzura și politica sexuală restrictivă a Republicii

463 – cu maxim

ironie şi nu au căutat niciodată identificarea cu irlandezitatea pe care o ofereau.464

Cu toate acestea, el a fost crescut într-un spațiu divizat lingvistic în care limbajul

„Nu putea fi considerat de la sine înțeles, așa cum s-ar putea în celelalte două țări în care a trăit Beckett, Anglia și Franța… Irlandeza a avut efectul de a face engleza vizibilă ca limbă”.

465

Anglo-irlandeza este o identitate intermediară, „cu cratime”, nici engleză

nici irlandez; este un fundal care poate face unul mai sensibil la

instabilitatea și fragilitatea oricărei identități, pentru a face pe cineva reticent să accepte vreuna

identificarea dată și „stabilă”. Spațiul în care este identitatea anglo-irlandeză

obligat să ocupe este unul de „neliniște sufletească”, chiar mai mult decât spațiul de

(în limba engleză) Identitatea „irlandeză-irlandeză” descrisă de Joyce. Întrucât

identificarea lingvistică primară a acestuia din urmă este cu o limbă dobândită

(engleză) care înlocuiește o limbă „mamă” „originală”, trăită ca o lipsă –

care lipsă rămâne totuși, ideologic, o sursă de identificare, locul irlandezității prin excelență –, descoperirea (protestantă) anglo-irlandeză.

ei înșiși în situația de a se putea identifica exclusiv cu engleza și de a găsi locul de engleză ocupat de „engleză-engleză”. Experiența lui Stephen Dedalus despre străinătatea și familiaritatea limbii ele

463 Într-un eseu din 1935 rămas nepublicat, „Cenzura în Saorstat”, în care denunță

Actul de cenzură din 1929 și aprobarea de către Academia Irlandeză de Litere, Beckett arată că cenzura și interzicerea contracepției sunt înrudite: „Sterilizarea minții

și apoteoza așternutului se potrivește bine împreună. Paradisul populat de fecioare și

pământ cu multiparas decorticate': Disjecta 87.

464 Emilie Morin face un argument puternic cu care gradul rezidual de implicare

problemele irlandezității în opera lui Beckett (prezente în primul rând în imagini și în utilizarea deliberată a frazelor distinctive hiberno-engleze) iau forma unei dezangajări continue și active de Irlanda, de semnificație conceptuală pentru lucrarea în ansamblu:

Samuel Beckett și problema irlandeză (New York: Palgrave Macmillan, 2009).

465 Ann Beer, „Bilingvismul lui Beckett", în: The Cambridge Companion to Beckett, 210.

BECKETT THE "ILLSTARRED PUNSTER": LITERATURA AUTO-EFFACING

Vorbirea („limba lui... este a lui înainte de a fi a mea") se referă, într-un alt sens, la

experienţa lingvistică şi a scriitorului anglo-irlandez. Vivian Mercier,

Prietenul și criticul lui Beckett, el însuși de origine anglo-irlandeză protestantă și descendență hughenotă, descrie experiența tipică a anglo-irlandezilor ca fiind

învățând, aproape înainte de a învăța să vorbești, că nu ești irlandez și mai târziu devenind conștient că nu trebuie să fie numit nici englez: „Presiunea

pe el să devină fie în întregime englez, fie în întregime irlandez poate șterge segmente

a individualității sale spre bine și toate. „Cine sunt eu?" este întrebarea la care trebuie să răspundă fiecare anglo-irlandez, chiar dacă îi ia o viață întreagă, așa cum a făcut

Da.

466 Un astfel de context, chiar dacă departe de a oferi o explicație completă,

trebuie să fi sporit totuși în mod semnificativ preocuparea lui Beckett față de și

explorarea pe tot parcursul vieții a problemelor ființei și identității sinelui.

Pentru scriitorul anglo-irlandez sunt deschise trei posibilități: întoarcerea la

„țara mamă" (care înseamnă mai puțin decât expatriere), modul adoptat de Wilde, GB Shaw; ipatrierea – care echivalează cu forjarea unei noi identități

prin reinterpretarea entității id „de bază", a culturii „de bază": modul practicat

de Synge, Yeats precum și de John Hewitt; și expatrierea, ceea ce presupune

adoptând o distanță față de identificările pe care le lasă în urmă și, la

în același timp, acceptând o distanță față de încercările de identificare/cultură

să crească în. Situația expatriatului este cea a dublei înstrăinări; spațiul lui/ei este întotdeauna la margine, în exterior, ceea ce permite o explorare mai profundă și mai ireverențioasă a posibilelor răspunsuri la „Cine sunt eu?"

ale ambelor culturi. Adevărata sursă de putere a lui Beckett în lucrările sale ulterioare constă în

acceptarea sa totală a expatrierii. El a făcut din înstrăinare un mod de viață

mai întâi la Londra, apoi, din 1937, în Franța până când s-a înstrăinat de a lui

engleză nativă până la punctul de a deveni un artist inimitabil al limbii franceză și, deja până la finalizarea lui Watt, trebuie să aibă

și-a dat seama că nu se poate mulțumi niciodată cu o simplă identificare ca an

Irlandez/francez – acea identitate era mult mai profundă decât identificarea. Murphy

și Watt deschid calea pentru acea căutare radicală a idiomului, a disruptivului

folosirea abuzivă a celor două limbi care în piesele pros e târzii culminează în

deconstrucția limbajului și transformarea ei ulterioară într-un eveniment – evenimentul limbajului-ca-comunicare/lecturii.

Jacques Derrida glosează condiția scriitorului monolingv care,

ca și el, este sortit să locuiască într-o singură limbă care nu o locuiește

466 Vivian Mercier, Beckett/Beckett (Londra: Souvenir Press, 1990), 26.

 îi aparțin, pe care în niciun caz nu îl poate numi „al lui”.467 Pentru

monolingv a cărui limbă (singura limbă în care „a locui”,

„a locui” are sens pentru el/ea, ceea ce nu exclude existența altor limbi dobândite) este dat din exterior, regulile gramaticale, idiomurile, pronunția stabilite și controlate din exterior, dintr-o țară „mamă” care îl marchează drept „provincial”/„altul”, principalul lingvistic.

experiența este de o dublă barieră, o dublă interdicție care îl desparte,

pe de o parte, de la „locuitorii” limbii pe care o vorbește/scrie (locuitorii „țării-mamă”) și, pe de altă parte, de la locuitori, originari din „provincie” pentru care „limba maternă” înseamnă o limbă diferită de limba pe care o vorbește. Pentru monolingv să

pentru care termenul „limbă maternă” în sine este inaccesibil, devine necesar,

pentru a-și reapropia limbajul, pentru a se inventa fără nicio disponibilitate

model și nici un destinatar stabilit. Această condiție generează, potrivit lui Derrida, o rezistență în și prin limbaj: sporirea rezistenței

puritatea limbii cuiva, o rezistență la traducerea în orice limbă,

francezii „patriei” inclusiv. Acesta generează o vizionare geloasă

peste limbajul cuiva care produce o serie de shibboleth-uri în timp ce, în același timp

timp, rezistând tuturor politicilor naționaliste inerente sau legate de idiom. Paradoxal, scrie Derrida, limba este văzută de cel care o locuiește, care locuiește cel mai aproape de ea, ca fiind pustie; în ea cineva este forțat să crească, să construiască,

construi o altă limbă pe calea întoarcerii la limbă.

468

467 Derrida, provenind dintr-o familie de evrei de limbă franceză din Maghreb, Algeria, scrie

cu condiţia monolingvului care nu se poate identifica nici ca francez sau

algeriană (spre deosebire de algerieni – arabi, berberi – a căror limbă maternă este alta decât

franceza, pentru care limba materna are o referinta concreta); el nu poate afirma că el

posedă singura limbă în care scrie (limba maternă lipsită, în cazul lui, de a

referent), deoarece este ocupat de „țara mamă”, Franța. Experiența sa lingvistică,

strâns legată de experiența cu limbajul filosofilor Rosenzweig, Hannah Arendt sau al evreului lituanian/rus de limbă germană Emmanuel Lévinas, care a adoptat franceza ca limbă de scris, toți locuind într-o limbă care, strict vorbind,

nu poate fi numit al lor, poate fi reluat în două axiome: 1. Vorbim întotdeauna o singură limbă; 2. Nu vorbim niciodată o singură limbă. Ultima întrebare a

monolingvul care locuiește într-o limbă al cărei loc este altundeva este: Unde găsesc

eu insumi? Cu cine mă pot identifica pentru a-mi întări identitatea de sine, pentru a fi

capabil să relatez (hi)povestea mea? (Monolingvismul celuilalt sau prostaza lui

Origini, 57-58).

468 Ibid., 58. Fără intenția de a forța acest argument – nu se poate face referire la afirmația lui Beckett.

cazul traumei lingvistice experimentate de scriitorii francezi algerieni (Abdelkebir Khatibi,

citat de Derrida) provenind dintr-o situație colonială, cu atât mai puțin din trauma trăită

de filozofii evrei vorbitori de germană ai Holocaustului, Scholem, Rosenzweig și

283Lipsa unui model stabil de identificare a sinelui – în lingvistic,

culturale și alte dimensiuni –, inaccesibilitatea sau indescifrabilitatea

(hi)povestirile au pus în mișcare impulsul compulsiv de a-ți aminti, „dragostea de idiom”. Trei linii principale de evoluție sunt deschise pentru sine, toate cele trei conducând la „nebunie”: 1. pierderea iremediabilă a memoriei sub formă de destructurare patologică,

'nebunie'; 2. un alt tip, integrator de pierdere a memoriei: asimilarea

în stereotipurile omogene ale „țarii mame” medii sau dominante

modele – un alt fel de „nebunie”; 3. „nebunia” excesului de memorie,

care poartă memoria dincolo de simpla re-compunere, re-construcție a a

moștenire dată, a unui trecut accesibil, dincolo de cunoștințele care pot fi cartografiate

și predat, direct la urmele scrisului, experienței și limbajului. Ca

Hugh, maestrul școlii vii din piesa lui Brian Friel Translation spune: „Pentru

amintiți-vă că totul este o formă de nebunie.

469

Această înstrăinare unică stabilește o condiție comună pentru toți aceștia

cărora le lipsește o identificare primară cu o „limbă maternă”: la Derrida aceasta rezultă în condiția traducerii absolute, a fiirii-aruncate-în-traducere,

fără nicio limbă „originală” sau sursă și fără puncte de referință,

unde este/sunt specificate numai limbile țintă. Limbi țintă care rămân

simple ținte pe tot parcursul, deoarece nu au un punct de plecare stabil de unde

ar putea vorbi, deci drumul pe care l-au făcut până la nesosire rămâne

veșnic inaccesibile înțelegerii; limbi fără direcție, fără

o autostradă informațională, mereu pe drumul spre sosire.

470

Proza centrală din opera lui Beckett – L'Innommable/The

De nenumit în primul rând, Mercier et Camier, precum și scurtmetrajul său târziu

proză, în orice limbă scrisă sau inițial – arată o limbă acută –

conștiință: protagoniștii Trilogiei și ai lui Mercier et Camier sunt

adepți verbal și nervoși, în narațiunea lor la persoana întâi se confruntă

sensul unui limbaj dublat, alienat. Un fel de uimire, teroare a limbajului

Hannah Arendt, sau poetul Paul Celan, care s-a lipit de Muttersprache-ul german –,

se poate totuşi individualiza în trasarea lui Derrida a condiţiei de a fi în afară

limbajul cuiva, o condiție de scindare, ingredientele unei chestionări radicale a tuturor

identificare și identitate în și prin limbă.

469 Brian Friel, Traduceri (Londra: Faber & Faber, 1981), 88.

470 Ibid., 60-61. Derrida vorbește aici despre forța de a scrie ca rezultată din im-

posibilitatea de exprimare; ca acces la o limbă „primară" (sau, mai degrabă, la o limbă-

înainte de-limba-primară) este interzisă, „limba de sosire" a scrierii, în care

experiența urmează să fie tradusă, nu poate fi decât o „limbă promisă", un limbaj în devenire a cărui origine este pierdută.

precum și o anumită luptă (eșuată) împotriva aruncării-în-limbă vorbește

din aceste lucrări care merg practic până la întrebarea „Cine sunt eu?"

Vorbesc, vorbesc, pentru că trebuie, dar nu ascult, îmi caut lecția, viața mea eu

obișnuia să știe și nu voia să mărturisească, de unde o oarecare lipsă ocazională

de limpiditate. Și poate că acum nu voi face altceva decât să-mi caut lecția, să

auto-însoțirea unei limbi care nu este a mea… Ea iese din mine, se umple

eu, strigă pe pereții mei, nu este al meu, nu pot să-l opresc, nu îl pot împiedica, să mă sfâșie, să mă smulgă, să mă asalteze. Nu este al meu, nu am niciunul, am

nici o voce și trebuie să vorbesc, asta este tot ce știu, este rotund că trebuie să mă învârt, despre asta trebuie să vorbesc, cu această voce care nu este a mea, ci poate fi doar a mea, deoarece există

nu este nimeni în afară de mine... Nu mai știu întrebări și continuă să iasă din

gura mea. Cred că știu ce este, e pentru a preveni discursul să vină

până la capăt... (UNN 307, subliniază-mi)

Disocierea de o identitate stabilă merge împreună cu disocierea de

limba(le) ca posibilitate de identificare; momentul disocierii de engleză și eliberarea în consecință a imaginației lui Beckett în a lui

munca este marcată de scrierea lui Watt, în engleză, în Franța plină de război

în timp ce se ascundea în Rousillon de la Gestapo (1942-1944). Watt este un punct de

tensiune bilingvă extremă: precedă cu câțiva ani marea revărsare a lucrărilor pentru care Beckett este amintit cel mai mult ('Trilogia', En

însoțitor Godot și Fin de partie , precum și 4 Nouvelles), în franceză, și la

în același timp începe o explorare a limbii engleze care continuă până la

Worstward Ho , construind o textură de „shibboleths”: jocuri de limbă,

puzzle-uri, jocuri de cuvinte, inversiuni, liste și secvențe, excese și excese grotești ale limbajului care dezlănțuie o energie comică nebună.

Libertatea uluitoare de a trata fiecare gen literar, de a desface și

reconstituirea formelor în deplina cunoaștere a unei tradiții literare este îndeaproape și

strâns legată de arta bilingvă a lui Beckett: distanța sa egală față de ambele

culturilor, detașarea lui de identificările oferite de ambii este centrală pentru auto-înnoirea lui. Ca Hommage a Jack B. Yeats din 1957, scris la

moartea pictorului, afirmă: „Artistul care-și pune toată ființa în joc vine de nicăieri”: arta care explorează întrebările finale ale ființei, ale sinelui vine

din risc și din lipsă de identitate stabilă (locală, națională). Bilingvism

este o modalitate de a-și păstra libertatea și detașarea față de toate identificările locale, naționale care încorporează; iar în cazul lui Beckett se poate simți o deriva către un bilingvism interior chiar înainte ca acesta să aleagă să scrie în franceză, un bilingvism condiționat de mediul său anglo-irlandez. Din

rezistenta la identificari gata facute Beckett construieste si reifica

BECKETT THE "ILLSTARRED PUNSTER": LITERATURA AUTO-EFFACING

285spațiu imaginar în care sălășluiește scrisul lui: „Alunecând din lume în lume,

autorul menține o voce care locuiește în margini, praguri și anonime

spații liniștite, adesea în tranzit sau în așa litudine. Cu o atenție sporită acordată

„vagând” detaliile realiste, Beckett purifică și intensifică spațiul special pe care l-a creat, un spațiu care, în starea sa rafinată, devine pur și simplu uman.

471

Această eliberare de și de limbă a venit la Beckett prin franceză. Întrucât

în eseul său din 1929 Dante... Bruno. Vico… Joyce, în runda noastră de examinare

Fără îndoială, Factificarea lui pentru Incamination of Work in Progress Beckett

acționând ca purtător de cuvânt al propriilor idei ale lui Joyce despre Finnegans Wake , imaginat

o revigorare a limbii engleze, „abstrasă până la moarte” ca latina medievală, printr-un limbaj ilustrat, așa cum este exemplificat de textul lui Joyce, în care „limba este

beat. Chiar cuvintele sunt înclinate și efervescente” (Disjecta 27) – adică

vorbind pentru acea poetică a adăugării pe care avea să o respingă mai târziu –, după finalizarea primelor sale lucrări în proză în limba engleză, el și-a exprimat exigența de a se rupe cu totul de cerințele reprezentării convenționale și de a inventa o nouă sintaxă, noi forme. El a dat chiar vina pe eșecul unei piese timpurii

scenariul, Human Wishes (rămas nepublicat) despre frustrarea lui față de limba engleză ca

un mediu expresiv.

Frustrarea lui față de engleza sa nativă este exprimată din nou - caracterul-

istic, într-o altă limbă străină, germana – în scrisoarea sa din 1937 către Axel Kaun unde scrie despre necesitatea de a perturba limba engleză, care îi apare ca un văl [Schleier], pentru a ajunge la lucruri sau la nimic.

întins în spate. Gramatica și stilul în această limbă, scrie el, au devenit ca

insuportabil ca un costum de baie Biedermeier, atuuri asemănătoare unei viermi; Speranța pentru limbaj (și scrierea contemporană) constă în utilizarea greșită a limbajului,

cea mai bună utilizare posibilă a limbajului. Beckett își propune sarcina de a acționa instinctiv, spontan asupra unei limbi străine în felul în care și-ar fi dorit/ar fi dorit să folosească greșit engleza intenționat:

Într-adevăr, îmi devine din ce în ce mai greu, chiar fără sens, să scriu

o engleză oficială. Și tot mai mult limba mea îmi apare ca un văl

care trebuie sfâșiat pentru a ajunge la lucrurile (sau Neantul) din spate

ea. Gramatică și stil. Mi se pare că au devenit la fel de irelevante ca un victorian

costum de baie sau imperturbabilitatea unui adevărat domn. O mască. Să sperăm

va veni vremea, slavă Domnului că în anumite cercuri a venit deja, când

limbajul este cel mai eficient folosit acolo unde este cel mai eficient utilizat greșit.

Și nu putem elimina limbajul dintr-o dată, ar trebui măcar să nu lăsăm nimic

anulat care ar putea contribui la căderea sa în discredit. A face o gaură după

471 Ann Beer, „Bilingvismul lui Beckett", în: The Cambridge Companion to Beckett, 216.

altul în ea, până ce ceea ce se ascunde în spatele ei – fie că este ceva sau nimic – începe să o facă

se scurge prin; Nu pot să-mi imaginez un obiectiv mai înalt pentru un scriitor astăzi... Numai din timp

până când am mângâierea, ca și acum, de a păcătui vrând-nevrând împotriva unui străin

limbaj, așa cum mi-ar plăcea să fac cu deplină cunoaștere și intenție împotriva propriei mele -

și așa cum voi face – Deo juvante.472

Tratarea preconizată a limbii este astfel o cercetare critică în lingvistică

structuri și valori, în termenii unei întrebări epistemologice a valorii limbajului, dat care nu poate fi eliminat cu totul, tăcerea subiacentă fiind imposibil de perceput fără vocea limbajului. Dacă limba maternă este percepută ca un „voal" sau „mască", atunci folosirea unui

limba ar putea demasca convențiile – „inning" împotriva unei limbi străine este

văzut astfel ca un prim pas necesar pentru a preveni utilizarea greșită creativă a mamei.

limba, o practică lingvistică transgresivă, demistifiantă.

Acest program poetic pentru o „literatură a necuvântului" afirmă că literatura

natura (în sensul lui Celan de Dichtung) ar trebui să coincidă cu o efort de practică

spre o tăcere de neatins, o tăcere care poate fi atinsă prin „suport".

gaură după gaură" în țesătura limbajului, printr-o „atitudine batjocoritoare față de cuvânt". Această practică ar trebui să încheie jocul (de Kunst – de Gramatică și

Style), ar trebui să aducă literatura la extrema sa cea mai radicală, la ștergerea ei în

necuvântul. Această idee va fi reformulată treptat în proza ulterioară: confruntat cu

reziduul ineliminabil al limbajului care persistă chiar și în interiorul (realizabil)

tăcere, literatura lui Beckett despre necuvânt se va transforma într-un

proces nesfârșit de neformulare sau decreare: o concepție a literaturii

care se deconstruiește continuu în propria sa autogenerare. a lui Beckett

472 Traducerea lui Martin Esslin în engleză, Disjecta 171-172, sublinierea mea . La Beckett

Original german: „De fapt, devine din ce în ce mai dificil, chiar inutil, pentru mine să scriu engleză oficială. Și limba mea mi se pare din ce în ce mai mult ca un văl,

pe care trebuie să-l sfâşie pentru a ajunge la lucrurile (sau la nimicul) din spatele ei. Gramatica si stilul. Mi se par că au devenit la fel de învechite

a fi ca un costum de baie Biedermeier sau statornicia unui domn. O larvă. Să sperăm că va veni timpul, slavă Domnului că este în anumite cercuri

unde limbajul este cel mai bine folosit, unde este cel mai mult abuzat

devine. Deoarece nu le putem dezactiva pe toate odată, vrem cel puțin

nu ratați nimic care ar putea contribui la discreditarea lor. O gaură după alta în

să forajez în ea până ce ceea ce se află în spatele ei, fie că este ceva sau nimic, începe să se scurgă – nu-mi pot imagina un scop mai înalt pentru scriitorul de astăzi... Numai din când în când, ca și acum, am consolarea de a fi atât de opus unei limbi străine.

să mi se permită să treacă involuntar, așa cum aș dori să fac cu cunoașterea și voința împotriva propriei mele și – Deo juvante – voinței.” Disjecta 52, 54.

proza târzie atestă prezenţa limbajului redat în proces

de sens.473

Anglo-irlandeza, chiar mai mult decât engleza „pură”, este un mod specific pentru

puritatea sa de dicție și bogăția sa de retorică jucăușă și joc de cuvinte; arată un grad mai mare de joc cu limba decât engleza standard, așa cum ar dezvălui o scanare rapidă prin Brewer's Dictionary of Irish Phrase and Fable.

Pe lângă bogăția sa inerentă, conține și un potențial mai mare către

instabilitate care contribuie fără îndoială la imaginea de sine „exterioară” frecventă a scriitorului acestui idiom. Încercând să exprime, să arate ceea ce nu poate fi exprimat, Vidul dialogurilor, Beckett trebuie, prin urmare, să fie

permanent în garda lui să nu cedeze englezilor – să nu spună niciodată ceea ce

cuvintele l-ar face să spună. engleză, după cum a discutat într-o serie de interviuri,

este un mediu poetic extrem de expresiv: „nu te-ai putut abține să scrii poezie în el” (ceea ce, poate, explică calitatea poetică a multora dintre lucrările lui Beckett).

proză engleză). Libertatea sa comparativă față de rigiditatea gramaticală și puterea extraordinară de evocare senzorială pe care o deține vocabularul îl fac pe scriitor susceptibil să urmeze capriciul limbajului. Pentru a-și atinge scopurile, acela de

exprimând realitatea supremă, Naught, care nu poate fi exprimată direct

în ceea ce privește limbajul, limbajul trebuia disciplinat cu rigurozitate, înfrânt, toată înflorirea sa de idiom, toate aspectele gata făcute ale stilului eradicate. Această disciplină a dezbrăcării limbajului (din care exemplul suprem este, poate, Comment c'est) Beckett a realizat-o în franceză: „în franceză este mai ușor să

scrie fără stil'; „Franceza are tipul potrivit de efect de slăbire”.

474 Lui

nevoia personală a fost satisfăcută de posibilitățile expresive ale francezei:

Scrierea, să zicem, a lui Racine sau Malherbe, perpendiculară, diamanté, are sâmburi, nu-i așa

nu, și plin cu scântei; cremenele și pietricelele sunt acolo, fără sfârșit de etichete umile și locuri obișnuite […] îți dau fraza, strălucirea, prețioasa Margareta. Poate doar francezii o pot face. Poate doar limba franceză

vă poate oferi ceea ce doriți. (DFMW 48)

473 Cf. Carla Locatelli, Unwording the Word , 60.

474 Beckett într-un interviu pentru Nikolaus Gessner și Herbert Blau, citat în Richard N.

Coe, Beckett (Edinburgh & Londra: Olliver & Boyd, 1964), 13-14. O lucrare similară a

dezbrăcarea limbajului până în oase și exprimarea prin aluzii – de a învinge limbajul și de a permite să se întâmple acțiunile eliberatoare, perturbatoare ale „poeziei” – a fost realizată.

de poezia târzie a lui Paul Celan, el însuși poet-traducător care lucrează cu, din și în germană, franceză, rusă și, în perioada sa timpurie, română, în volumele sale de la Sprachgitter încoace: Die Niemandsrose , Atemwende , Lichtzwang .

288Ce este de înțeles din texte (atrăgând aici atenția asupra începuturilor lui Beckett

ficțiune, scrisă în engleză) este acea limbă ca mediu expresiv (și,

prin limbaj, formule retorice, bogăția de obiecte-trouvée de stil,

idiom călărit cu reminiscențe ale unei tradiții literare) este jucat în mod constant, niciodată luat de la sine înțeles; și într-un mediu în care limbajul este o problemă, conștientizarea limbajului ca problematică este cu siguranță îmbunătățită. explora-

limbajului ca mediu expresiv – prin traducere într-un reinventat

engleză, apoi prin traduceri nesfârșite, autogenerate, între două limbi,

Engleza și franceza, ambele, într-un sens derridean, „limbi de sosire" – sunt strâns legate de mediul anglo-irlandez al lui Beckett.

475

Arta bilingvă a lui Beckett a intrat în lumina criticii în timpul

1980, când au apărut o serie de volume despre autotraducerea lui Beckett.476

Diverse studii – venite din domeniul psihanalizei, al traducerilor, chiar al feminismului – au sugerat că bilingvismul (și relația lui Beckett)

în limba sa „maternă") ar fi putut avea rădăcini adânc înfipte în psihicul său, strâns legate de relația sa ambigua cu mama sa, ceea ce ar putea explica de ce a eludat discuțiile despre bilingvismul său. Patrick Casement

477

a mers atât de departe încât să sugereze că decizia scriitorului de a schimba limbile, ca a lui

Deciziile anterioare de a se muta la Londra, apoi de a se stabili definitiv la Paris, au fost o modalitate de autodistanțare de o figură maternă puternică; dezlănţuirea

de energie creativă care a produs „Trilogia" și primele piese care au adus faima lui Beckett ar fi fost probabil imposibile în limba maternă

475 Cf. Olga Ostrovsky, „Le Silence de Babel", scriind despre exilul lui Beckett din engleză,

„primul și, prin urmare, cel mai familiar și nepersonal limbaj, cel care se face

din cuvintele „ceilalți"... un act brutal care îl desprinde pe artist de rădăcinile sale, ale lui

pământul natal, chiar și modurile sale de gândire (atât de strâns legate de formele, nuanțele, tonurile limbajului...", scrie Ostrovsky engleză, este detronată de o limbă străină,

franceza „care caută să fie slabă în structura gramaticală și idiomatică, simplă, familiară,

ezitant, nesigur de sine, care se corectează, își bate joc de propria ignoranță. In alta

vorbește un limbaj castrat care a fost tăiat scurt și dezvăluie faptul mutilărilor sale în formule reduse, dificultatea, neputința expresivă, transparența, aproape anihilarea lui...” (L'Herne 34, 1976, 207-8, trad. și citat de Brian Fitch, Beckett

și Babel. University of Toronto Press, 1988, 157-58, nota 14; Cursive ale mele).

476 Beckett Translating/Translating Beckett , eds. Alan Warren Friedman și colab. (Pennsylvania

University Press, 1987); Brian Fitch, Beckett și Babel (Toronto University Press,

1988); Ann Beer, „Bilingvismul Watt, Knott și Beckett”, în Journal of Beckett

Studii 10 (1985), etc.

477 „Relația lui Samuel Beckett cu limba sa maternă”, în: International Review of

Psihanaliza, 1982/9, 35-44; Didier Anzieu, „U n soi disjoint, une voix liante,

l'écriture narative de Beckett”, Nouvelle Revue de psychanalyse, 28 (Automne 1983), 71-85; ambele studii se bazează pe biografia lui Deirdre Bair.

pe când mama era încă în viaţă. Doar în timpul bolii terminale a mamei sale

a început să-și traducă propriile texte înapoi în engleză și doar câțiva ani

după moartea lui May Beckett s-a întors la engleză ca mediu expresiv. După ce, după orice aparență, a abandonat utilizarea literară a limbii sale materne în

în anii 1940, Beckett se întoarce în engleză la sugestia americanului său

editorul George Reavey, cu un nou roman englezesc, mai întâi abandonat apoi

neabandonată și publicată în 1958 ca Dintr-o lucrare abandonată – primul

text scris direct în engleză de Beckett încă de la Watt .

478 Watt deschide

serie de „romane de limbă” ale lui Beckett și este ultimul roman „în plină maturitate” scris în engleză; în același timp, este primul care exemplifica pe deplin poetica „impotenței, ignoranței” care înmugurează deja în Murphy. Începe

explorarea ultimei întrebări a sinelui, care este în același timp și

problema limbajului, explorarea de la care Beckett nu va renunța niciodată:

„Se pare că vorbesc, nu sunt eu, despre mine, nu este vorba despre mine” (UNN 291).

„Fără simboluri acolo unde niciunul nu intenționează”:

Watt și aventura limbajului

Căci singurul mod în care cineva poate vorbi despre nimic este să vorbești despre el ca și cum ar fi

au fost ceva, așa cum singurul mod în care se poate vorbi despre Dumnezeu este să vorbești despre el ca și cum ar fi un om, ceea ce pentru a fi sigur că a fost, într-un fel, pentru o vreme, și ca singurul mod în care se poate vorbi despre om, chiar și antropologii noștri.

mi-am dat seama că, înseamnă să vorbesc despre el ca și cum ar fi o termită... Pentru a

explica a fost întotdeauna a exorciza, pentru Watt. (W 74-75)

Cu Watt, romanul scris de Beckett în timp ce se ascundea în Rousillon

Al Doilea Război Mondial pentru activitatea sa în Rezistența Franceză și pe care a descris-o

ca „un joc, un mijloc de a rămâne sănătos, un mod de a-mi ține mâna înăuntru”,479 cititorul

478 În mod simptomatic, această piesă scurtă, acum în general antologizată cu ficțiunea scurtă a lui Beckett,

a fost publicată pentru prima dată ca o piesă de teatru de către Faber & Faber, printre patru lucrări de teatru din Breath and Other Shorts (1971), după ce a fost interpretată la BBC Third Program la

14 decembrie 1957. Când Shivaun O'Casey a dramatizat Dintr-o lucrare abandonată,

Beckett și-a declarat preferința pentru o punere în scenă diferită de Play: „Simt... că nicio formă de

tehnica monologului va funcționa pentru acest text și că ar trebui să fie prezentat cumva ca un document pentru care vorbitorul nu este responsabil.' La fel ca multe dintre lucrările în proză scurtă ale lui Beckett, prezintă multe suprapuneri cu genul dramatic (păstrand o calitate orală, performativă), precum și cu poezia – lucrarea scurtă „nici” a fost publicată.

cu întreruperi de rând care sugerează poezie și Beckett a fost cel care a refuzat includerea acesteia în

Poezii adunate, considerând-o o lucrare în proză. Cf . Gontarski, „Introducere. Din

Opere neabandonate: Proza scurtă a lui Samuel Beckett', în The Complete Short Prose

1929-1989, xiv-xv, xvii.

479 Într-un interviu nedatat cu Lawrence Harvey, citat în Knowlson, Damned to

Faima, 303.

 este cufundat în lumea dezmoștenită și dezvrăjită a lui Beckett, o lume care

se dovedește a fi monstruos la o inspecție mai atentă. Este, de asemenea, crucial în cazul lui Beckett

lucrează pentru tensiunea lingvistică din care a apărut; deși scris în Franța, într-o perioadă de tensiune extremă pentru Beckett și însoțitoarea lui Suzanne Deschevaux-

Dumesnil care se ascundeau la o fermă, limba romanului este o engleză din ce în ce mai deconstruită, împinsă la extrem. După cum arată Ann Beer,

pe măsură ce scrierea progresa, Beckett a început să gândească în franceză, după cum arată

numărul de propoziții cu o ordine franceză a cuvintelor și de marginalia scrisă în franceză, precum și de titlul inițial, L'Absente .

480

Watt marchează astfel începutul scrierii bilingve a lui Beckett – sau mai bine zis,

scrierea între/între limbi – unde cele două limbi apar în

text (monolingv) ca două imagini fotografice în dublă expunere.

După cum sugerează titlul și numele, aventura romanului/protagonistului

este o investigație a „celui" lucrurilor: dacă Watt este cel care acționează, realizează întrebarea (întrebarea) – o întrebare care trebuie exprimată între CE și WIT (T) – atunci cel care deține răspunsul (răspunsurile) este domnul Knott, la a cărui casă servește Watt. Knott poate fi citit în mod similar ca „nu", „nimic", „nod" sau „nu"

(„necesitate" germană) – fiecare lider, miting literal, nicăieri, de la ultimul roman

linia („fără simboluri acolo unde niciunul nu intenționează") respinge, retroactiv, orice posibilitate

a lecturii simbolice/alegorice. Răspunsul „noduri" la Watt-Knott este acela pe care Watt și limbajul lui Watt nu pot explica – adică nu pot explica sau exorciza; și, într-o interpretare literală a logicii Tractatus a lui Wittgenstein,

philosophicus, ceea ce nu poate fi explicat devine nimic, ca și cum ar fi avut

nu a existat niciodata:

Cât despre a da un exemplu al celui de-al doilea eveniment, și anume eșecul, asta este clar

destul de exclus. Căci acolo avem de-a face cu evenimente care au rezistat tuturor

Eforturile lui Watt de a le înșela cu sens și o formulă, astfel încât să poată

nici să nu te gândești la ele, nici să nu vorbești despre ele, ci doar să le suferi, când ei

au recidivat, deși pare probabil că nu au mai recidivat, în perioada de

Revelația lui Watt, pentru mine, dar parcă nu ar fi fost niciodată. (W 75-76)

480 Cf. Ann Beer, „Bilingvismul Watt, Knott și Beckett", în Journal of Beckett Studies

10 (1985), 37-75; Ann Beer, „Bilingvismul lui Beckett", în The Cambridge Companion to

Samuel Beckett, 209-221. Beer susține că Watt expune relația modificată a lui Beckett

engleză, aceasta fiind cartea care dezvăluie presiunea bilingvismului în cea mai acută sa

forma în operele lui Beckett" („Watt , Knott and Beckett's Bilingualism", 37); între cele

externalizarea limbii engleze în roman, argumentează ea, și lucrul bilingvului

se poate face o paralelă în care cele două limbi funcţionează ca coduri diferite, mai puţin

de încredere decât și să nu fie niciodată luată de la sine înțeles ca singura limbă a monolingvului.

BECKETT THE "ILLSTARRED PUNSTER": LITERATURA AUTO-EFFACING

291Lumea lui Watt este una ciudată: ca și în Murphy, există puncte solide de

referire la spațiu și timp de reprezentare (deși spațiu de reprezentare

iar timpul este mult mai reificat), totuși textura romanului se extinde în aventuri vaste, fără complot, de cuvinte, permutări și combinații, lanțuri nesfârșite.

de deducții logice, excese de explicație/exorcism și descriere care în cele din urmă reifizează „realitatea" din existență. Nu suntem încă în monologic

lumi ale Trilogiei și ale textelor târzii în proză, locuite de voci în căutare

a unui eu care nu poate fi localizat în nicio „realitate". Timpul și spațiul în Watt,

totuși, nici nu sunt coerente: istoria lui Watt este spusă de o voce narațională problematică, omniscientă, care se schimbă la mijlocul romanului într-o narațiune la persoana întâi a unui coleg de pacient, Sam, dar a cărui interpretare.

din experiența lui Watt nu este de încredere, deoarece Watt vorbește într-un mod care este

nici un limbaj uman și aparent nu poate interpreta propria experiență. Mai mult, există episoade lungi în această istorie la care nici Sam, nici Watt însuși nu au acces, astfel că se produc încălcări în textul care

îmbină narațiunea lui Sam cu cea a naratorului omniscient al începutului romanului, de-a lungul marginilor fracturate ale experienței. Această (hi)poveste prezintă

bucle ciudate în timp care sfidează în mod flagrant logica narativă și așteptările:

„Călătoria” lui Watt de la gară la casa domnului Knott, apoi de la domnul Knott

casă până la gară și departe „la capătul îndepărtat al liniei” – într-un nicăieri nedefinit pe care cititorul este tentat să o citească drept Neajunsul care motivează căutarea lui Watt, dacă nu ar fi „interzicerea” liniei de sfârșit a interpretării simbolice –

se desfășoară într-un interval de timp nedeterminat, dar la jumătatea romanului îl găsim mergând

și vorbind cu spatele lui Sam, încercând să dea sens experienței sale din casa domnului Knott. Ceea ce este în joc în Watt, mai presus de toate, este limbajul și neputința

de limbaj a da seama, a reprezenta experiența.

Singura modalitate de a identifica în siguranță lucrurile în această lume este dându-le

nume. Cuvintele sunt nume pentru lucruri. Lucrul există pentru noi dacă și când noi

au un cuvânt să-l numească.

Numele meu este Spiro, spuse domnul.

Iată atunci, în sfârşit, un om înţelept. El a început cu esențialul și apoi, lucrând la el, avea să se ocupe de chestiunile mai puțin importante, una după alta, în

un mod ordonat. (L 25)

Întrucât identitatea este conferită și stabilită prin nume, ca într-o repro-

ducție a Creației, când numele se dovedesc a se sprijini pe fundații șubrede, cel

integritatea lumii este spulberată. Inspecția puterii lucrurilor,

anume a oalelor lui Knott se bazează pe punctul de plecare al lui Watt acela despre fenomene

nu putem ţti nimic; putem ști doar ceva despre cuvinte legate

la ei. Sensul și limbajul sunt identice pentru Watt; „sensul” unui

fenomen este egal cu sensul cuvântului care „explica”, exorcizează fenomenul, astfel încât atâta timp cât se poate formula o afirmație despre un eveniment – atâta timp cât se poate traduce un eveniment în limbaj –, se poate respinge. Explicațiile sunt însă relative; pentru că un cuvânt este la fel de bun ca altul, orice

combinația este la fel de bună ca orice altă combinație, prin urmare singura stațiune,

pentru a „poseda” sens, înseamnă a da toate explicațiile posibile – toate permutările posibile ale combinațiilor, într-un limbaj matematic. Când se confruntă cu

un eveniment derutant, toate combinațiile posibile de cuvinte legate de el trebuie amestecate în mintea lui asemănătoare unui computer, numai atunci cunoștințele sale despre eveniment

fi complet. Acest lucru are ca rezultat excese, „nebunii” de limbaj – nesfârșite

liste combinate de posibile deducții logice, mișcări în spațiu, ordine de articole sau întâmplări etc., ca inventarul activităților fizice ale domnului Knott

in camera lui:

Aici a stat. Aici a stat. Aici a îngenuncheat. Iată-l întins. Aici s-a mutat, la și

de la uşă la fereastră, de la fereastră la uşă; de la fereastră la uşă, de la uşă la fereastră; de la foc la pat, de la pat la foc; de la pat la foc, de la foc la pat; de la uşă la foc, de la foc la uşă; de la foc la usa, de la usa la

foc; de la fereastră la pat, de la pat la fereastră; de la pat la

fereastra, de la fereastră la pat; de la foc la fereastră, de la

fereastra spre foc... (W 203-204)

Reducerile matematice pline de Watt – cu servitorii lui Knott reușind.

cedându-se reciproc ca termenii unei liste de serie, combinații și permutări

care se întind pe lungimea mai multor pagini, de exemplu, privirile schimbate

dintre cei cinci membri ai comisiei unui examen oral la matematică –

aparțin unei strategii de evaziune la lucru în întreaga producție a lui Beckett, care urma să culmineze în intrigile matematice ale textelor în proză târzie în care toată mișcarea este exprimată în termeni de poziții spațiale (de exemplu, Bing/Ping, All

Strange Away , Imagination morte imaginez/ Imagination Dead Imagine). În

în acest fel, reprezentarea este redusă fizic printr-o serie de logice

mișcări pe care se bazează gândirea carteziană, precum și fizica newtoniană; mai mult decât atât, totuşi, Watt şi textele defunctului Beckett constituie o

experiment unic în reprezentarea limbajului acestei reduceri. Dacă Murphy ar fi creat un univers fictiv care ia legile carteziene ad

absurd, Watt reprezintă un univers cartezian ca un sistem de discurs în interior

limbă. După cum susține Shira Wolosky, „Beckett reprezintă acest lucru în lingvistica sa

design, reflectat în restricții de rezonanță lingvistică la mecanizat, fizic

semnificație – delimitarea lui a sensului cuvintelor sale la un neatenuat

literalismul incluzând întotdeauna, ca parte a intenției sale, semnificațiile „figurative" pe care cuvintele le-ar putea transmite altfel, dar pe care el le suprimă".

481

„Evadarea după număr", așa cum o numește Wolosky, corespunde reducerilor limbajului denotativ, literalist al lui Beckett, ca inversul literalismului: în timp ce

literalismul radical – așa cum este exemplificat în Texts for Nothing, Fizzles – se străduiește să

eliminarea nivelului figurativ din limbajul scrisului, într-un radical

experiment pentru a suprima orice figurație, reducerea matematică atacă limbajul

de la celălalt capăt, încercând să elimine nivelul literal (senzorial, fizic). Matematica funcționează într-un/printr-un limbaj care afirmă ceea ce nu este sensibil,

„simț" non-fizic sau polul figurației, eliminând tot ce este empiric

conţinut; ca atare, modul său de a fi este cel al transferului metaforic pe care îl elimină și îl îndeplinește.

482 Matematica devine un mod în care

Beckett își desfășoară experimentul în expunere: Watt este un exercițiu amplu

în pozitivismul logic al cărui proiect este de a reduce limbajul la un aproape matematic

sistem – cu excluderea sistematică atât a literalului, cât și a figurativului

(„fără simboluri acolo unde niciunul nu intenționează"). Un astfel de limbaj, strict restrâns

la enumerari, liste de combinatii si permutari, propozitii logice si

481 Misticismul limbajului. Calea negativă a limbajului în Eliot, Beckett și Celan

(Stanford, California: Stanford University Press, 1995), 58-59.

482 În White Mythology, Derrida discută structura metaforei ca fiind chintesența

metafizic: efectuează o transpunere, o transportare (meta-ferină) a sensibilului

în (presupus) non-sensibil. Însăși noțiunea de astfel de transpunere se bazează pe

presupunerea că o distincție/separare între sensibil și nesensibil,

(Heideggerian) sinnlich și Sinn pot fi îndeplinite; aceasta este reprodusă în (metafotic)

distincție literal vs figural . Astfel metafora își propune să treacă de la un sens sensibil

la unul esenţial, spiritual, printr-un ocol figurativ; mişcarea sa este una de idealizare

prin termenii inerenti metafizicii occidentale. Matematica în acest sistem atât

îndeplinește și eludează transferul metaforic, locuind polul nesimțit, „metafizic”

de figuratie. „Mitologii albe”, în Margins of Philosophy . Traducere și note de

Alan Bass (Chicago: University of Chica go Press, 1982), 207-272. Wolosky discută

Proza târzie a lui Beckett în termeni de rezistență la figurație care se realizează printr-o eliminare sistematică a sensului figurativ din texte, pe de o parte,

iar pe de altă parte prin însuşirea unui limbaj pozitivist, matematic, care se străduieşte

la o eliminare temeinică a literalului; astfel via negativa becketiană poate fi văzută ca

o deconstrucţie a limbajului ca sistem de reprezentare. Totuși, abordarea ei nu se bazează pe presupunerea, la fel ca majoritatea lucrărilor de teologie negativă / misticism limbaj,

că există o realitate ultimă, inexprimabilă dincolo de limbaj, care doar devine

apare în tăcere. Vezi Wolosky, „Samuel Beckett's Figural Evasions”, în Language

Misticism. Calea negativă a limbii în Eliot, Beckett și Celan, 51-89.

 așa mai departe, este un limbaj al eșecului, așa cum eșecul lui Watt în a da sensul lui Knott.

oale demonstrează.

În casa lui Knott, Watt experimentează pentru prima dată rezistența cuvintelor

la formulare, rezistența sensului de a locui în cuvintele (ale sale): căci de-a lungul timpului său ca slujitor al lui Knott, acesta din urmă este experimentat ca o non-prezență.

ale căror schimbări incongruente și ilogice în aspect, în mișcare, în îmbrăcăminte,

obiceiuri de mâncare, de odihnă, în ordinea în jurul articolelor din camerele sale, precum și în

schimbarea liberă a spațiului în care locuiește scapă de toate combinațiile, permutările,

toate capacitățile deductive ale logicii. De-a lungul procesului său de cercetare și despre existența lui Knott, există doar non-răspunsuri ambigue; întrucât pentru (non)existența lui Knott nu se aplică regulile raționalității, Knott nu poate

fi însuşit, posedat şi exorcizat de limbaj. Knott – sau mai bine zis, toate

ceea ce se poate spune despre el în simbolurile logicii lingvistice (a lui Watt) – este creat, pe calea deducțiilor logice, în procesul de către Watt pentru a-și justifica existența în slujirea lui Knott. Watt însuși este luat în mod deconcertant pentru diverse obiecte; nu numai că nu este identificat, dar privitorii chiar nu reușesc să-i atribuie o formă umană ('T etty nu era sigură dacă era o formă umană).

bărbat sau femeie. Domnul Hackett nu era sigur că nu era un pachet, un covor

de exemplu, sau o rolă de prelată, înfășurată în hârtie închisă la culoare și legată pe la mijloc cu un șnur', W 14). Un exemplu mai degrabă macabru de vieți

ordonat în jurul absenței centrale a lui Knott/Naught pentru a-și justifica existența și, în acest proces, pentru a se justifica pe ei înșiși și istoriile lor, este

descendenţa câinilor şi a linşilor a căror trai şi existenţă

se bazează pe succesiunea câinilor lor, a căror singură funcție este să mănânce restul prânzului și cinei lui Knott, cu condiția ca aceste odihne să existe. Knott nu rezistă numai identificării prin numire: în spațiul, domeniul, casa lui, el este cel care generează „realitatea” și – întrucât Naught înmulțit cu orice alt număr este nimic – „celălalt număr” (ceea ce Watt îl percepe despre Knott și despre el.

împrejurimi) poate varia la infinit și are ca rezultat același răspuns: nimic. Acest

rezultă într-o lume care îl captivează pe Watt, care nu-l mai poate însuși, fărâmițând realitatea în părți minuscule, faze, denumindu-le, producând secvențe și liste de combinații, lipind cuvinte de toate elementele sale. Limbajul, în această lucrare pozitivistă prin excelență, nu poate asimila iraționalul:

Nu că Watt ar fi dorit informații, pentru că nu a vrut. Dar el dorea ca cuvintele să fie

aplicat situației sale, domnului Knott, casei, terenului, îndatoririlor sale,

la scari, la dormitorul lui, la bucatarie si in general la conditii

de fiinţă în care se regăsea. Căci Watt s-a trezit acum în mijlocul unor lucruri care, dacă au consimțit să fie numite, au făcut-o ca și cum ar fi cu reticență.

BECKETT THE "ILLSTARRED PUNSTER": LITERATURA AUTO-EFFACING

295Iar starea în care se afla Watt a rezistat formulării într-un fel nu

stat, în care Watt se trezise vreodată, iar Watt se trezise în multe stări, în ziua lui. Privind o oală, de exemplu, sau

Gândindu-se la o oală, la unul dintre oalele domnului Knott, în zadar Watt a spus: Oală,

oală. Ei bine, poate nu chiar degeaba, dar foarte aproape. Căci nu era o oală, cu cât privea mai mult, cu atât reflecta mai mult, cu atât era mai sigur de asta, că era

deloc o oală. Semăna cu o oală, era aproape o oală, dar nu era o oală din care

s-ar putea spune: Oală, oală și mângâie-te. Degeaba a răspuns, cu o adecvare nemaipomenită, la toate scopurile, și a îndeplinit toate oficiile, de oală, nu era oală. Și tocmai această îndepărtare a părului de la natura unei adevărate oale a fost atât de chinuitoare pe Watt. Căci dacă aproximarea ar fi fost mai mică

aproape, atunci Watt ar fi fost mai puțin supărat. Căci atunci nu ar fi avut

a spus: Aceasta este o oală, și totuși nu o oală, nu, dar atunci ar fi spus: Aceasta este

ceva despre care nu stiu numele. Și Watt prefera, în general, să aibă de-a face cu lucruri despre care nu știa numele, deși și acest lucru era dureros pentru Watt, având de-a face cu lucruri a căror denumire cunoscută,

nume dovedit, nu mai era numele pentru el. Căci el putea întotdeauna să spere,

a unui lucru despre care nu-și cunoștea niciodată numele, că va învăța numele, într-o zi, și așa va fi calmat. (W 77-78)

Pentru Watt identitatea trebuie să fie, și poate fi interogată doar prin practicarea ei, în toate

mici acțiuni pe care le presupune: denumirea vaselor lui Knott corespunde stabilirii în siguranță a Puteții acestor vase. Ceea ce realizează Watt în zilnic

doings sunt o serie de denumiri: doing and naming, adică însuşirea prin

limbajul, fiind unul și același pentru el, mersul lui, de exemplu (W 28-29),

devine o secvență zdrobită, incongruentă de mișcări mici, grotești, în timp ce el realizează fizic ceea ce este, poate fi, descris prin lipirea cuvintelor în fiecare fază a mișcărilor sale. Imaginea textuală a comisiilor și mișcărilor sale aleatoare este o „beție” de limbaj, un exces de reprezentare în care

textul/limbajul se întoarce în cele din urmă asupra lui însuși și dezvăluie iraționalitatea la

miezul reprezentării, adică al unirii cuvintelor cu fenomene. În loc să dea realitate reprezentării, reprezentarea derealizează „realul”. The

același efect textual este obținut prin includerea în corpul textului a formelor de reprezentare eterogene, textuale și nontextuale (de exemplu,

versurile prostii pentru o partitură muzicală cu patru voci, 32-33; combinatiile

pe ritmurile a trei broaște care croacă, 135-137) toate cu funcția de a reprezenta, de a mapa „realul”; ca urmare se creează o heteroglosie care

indică în mod constant posibilitățile și neputința limbajului ca expresiv

mediu.

Experiența lui Watt cu Knott, cel care nu răspunde, nu vine ca o revelație,

ca întâlnirea cu Naught trăită de Murphy; este lăsat într-o lume

Și mai dezmoștenit, părăsind casa lui Knott la fel cum intrase în ea,

fără a alege să facă acest lucru, acţionând la întâmplare. Limbajul (lui), capacitatea lui de

vorbirea se strică pe măsură ce cuvintele rostite se golesc treptat de conținut, la fel ca și așteptările de înțeles. Watt în acest punct este găsit în-

prins într-un univers monstruos în care el, după ce a pierdut limbajul, și-a pierdut așteptarea și încrederea că există o legătură rațională între

cuvinte și ceea ce/Wattness, acea identitate/Watt poate primi răspuns, și

prin, limbajul, nu are nicio putere.

Ce învățase? Nimic.

Ce știa despre domnul Knott? Nimic. Din anxietatea lui de a se îmbunătăți, din anxietatea lui de a înțelege, din anxietatea lui de a se face bine, ce a mai rămas? Nimic.

Dar nu era asta ceva?

Atât de bolnav, atât de singur. Și acum. Mai bolnav, mai singur.

Nu era asta ceva?

Cum comparativul este ceva. Indiferent dacă este mai mult decât pozitiv sau mai puțin. Dacă

mai puțin decât superlativul său sau mai mult. (W 147, sublinierea mea)

Pierderea cuvintelor, pierderea posibilității de a comunica și astfel de a

recuperarea experienței – revelația „nebuniei” cauzelor limbajului

„nebunia” lumii în lumea interioară auto-închisă a lui Watt: este limbajul

care numește, creează astfel identitate, în mod similar, limbajul „nebun” acționează asupra lumii destabilizandu-l. Watt este întâlnit mergând, mișcându-se și vorbind înapoi și acționând toate posibilitățile combinative de inversare în enunțuri, prins într-un sistem logic de reprezentare/numire prin adăugare,

combinație, permutare. Proza lui Beckett pare să pună sub semnul întrebării

însăşi structura în care reprezentarea încearcă să egaleze o realitate care se află

dincolo de ea, dar inevitabil nu reușește să facă acest lucru. Limbajul reductiv, matematic al lui Watt, dezvăluie nu eșecul limbajului ca atare de a ajunge la unii

„adevărul” care îl transcende, ci mai degrabă dezvăluie modul în care limbajul nostru construiește experiența; chiar mai mult decât ecou în Tractatus (pozitivist) al lui Wittgenstein,

acest limbaj (Watt devenind ceea ce spune, limba/vorbirea lui) este mai mult

sugestiv al Investigaţiilor Filosofice în sensul că limbajul

Watt alege este unul care îi limitează sever realitatea. Arătând spre

reduceri literaliste și matematice ale limbajului la lucru în proza scurtă târzie, Watt pune în scenă o lume construită lingvistic în care cuvintele pot doar

fi interpretate conform logicii lor, efectuând o examinare amănunţită

despre modul în care lumile lingvistice stabilesc granițe particulare ale experienței.483

Următorul este un exemplu de manieră a lui Watt în această perioadă:

Deen a făcut taw? Tonk. Tog da taw? Tonk. Luf puk saw? Hap! Deen a făcut cadă? Ton sparp. Tog da tub? Ton tresări.

Așa că am ratat, bănuiesc multe pe care le presupun de mare interes în ceea ce privește etapa a patra

a doua sau perioada de închidere a șederii lui Watt în casa domnului Knott. (W 164-165)

Întrebările și răspunsurile lui joacă cu numele/cetatea lui și a lui Knott și

repetă dialogul cu el însuși în aventura lui cu Knott/limbă, întoarse

în prostii: „De ce avea nevoie? Nod. Ce anunt a primit? Nod. A fost ceașca plină? Pah!

Dar avea nevoie? Praps nu. Dar a primit reclama? Nu știu. La sfârșitul căutării sale pentru Knott – o căutare reprezentată în formă circulară, deoarece declarațiile lui Watt revin la punctul de unde au început: el pleacă de la, și ajunge la gară, la

aleatoriu, după ce l-a servit pe Knott; căutarea lui circulară este cel mai bine reprezentată de

descrierea sa a unui tablou care atârnă în camera lui Erskine, reprezentând a

cerc și un punct, pierdut în spațiu, un cerc și centrul său în căutarea unui centru

și respectiv al unui cerc" (127) – el este victimizat de ceea ce rezistă cuvintelor și cuvintelor care rezistă „celui lucrurilor". În narațiune el

apare de trei ori mai rănit fizic: la începutul și la sfârșitul căutării sale

în mod absurd, de oameni care sunt tulburați de vederea lui sau încearcă să-l identifice;

când este văzut mergând și vorbind înapoi, lui Sam, este rănit de

propriul său eșec de a se ocupa cu lumea, astfel încât el este asemănat cu Hristosul lui Bosch

purtând crucea în galeria de la Bruxelles. În timp ce „prostaza lui Murphy în

poziţia răstignit' (Mu 28) după unul dintre accidentele sale minore în legănarea sa

scaunul (în căutarea propriului său Naught) este extrem de ironic, imaginea lui Watt ca grotesc

vir dolorum nu este ușurat sau minimizat de niciun joc de cuvinte. El este o victimă

de cuvinte și, din moment ce lumea lui este guvernată de logica denumirii, eșecul cuvintelor deranjează lumea, provocându-i suferință literală.

Experiența lui Watt pe care nu reușește să o ia în considerare, să o transforme în limbaj,

și experiența sa de a nu înțelege limbajul (memoria obsedantă a dialogului celor doi acordatori de pian, 69) urmărește toată neputința raționalității,

a logicii lingvistice, să se împace cu Neamul, astfel încât experiența

a întâlnirii Neantul este exprimat prin goluri, elipse ale

limbajul și, după ce Watt a părăsit casa lui Knott, în limbajul lui „dement", în propozițiile lui rupte și inversate. Wa tt este primul din linia lui Beckett

victime ale limbajului, iar Watt primul roman al imposibilității „Eu numesc/Eu

483 Wolosky, Language Mysticism, 69-70.

298vorbeşte'. Mai mult decât atât, pe lângă eșecurile rostirii de a se împăca cu

experiența lui Knott/Naught, pentru a da seama de experiență, textul se întoarce asupra lui însuși

și semnalează, prin mijloace grafice, lacunele din limbajul (uman). Aceste goluri

rupe textura narativului; ele funcţionează ca locuri de perturbare unde

limbajul referenţial este suspendat, anulat şi un gol, se creează un spaţiu gol în procesul de semnificaţie care indică spre dincolo şi spre

natura acestei referențialitate:

Cântecul pe care Erskine a cântat, sau mai degrabă a intonat-o, a fost întotdeauna același. Era:

? (L 82)

Decalajul de limbaj, semnalat cu un semn de întrebare, poate indica un-

traductibilitatea în limbajul experienței senzoriale, al muzicii; poate reprezenta în mod ironic învățăturile lui Erskine, predecesorul lui Watt, despre Knott și

casa; funcționează ca un spațiu gol care face Nimic vizibil. La

în același timp, aceste semne grafice servesc ca instrumente metaficționale, făcând scrisul

ca scriere vizibilă. Addenda de la sfârșitul romanului (cu următoarele

notă autorală/editorială: „Următorul material prețios și iluminator ar trebui studiat cu atenție. Doar oboseala și dezgustul au împiedicat încorporarea sa', 247), după modelul 18

strategiile fictive din secolul al XIX-lea au însemnat,

în cea mai mare parte, pentru a spori efectul de „realitate” a lumii ficționale, servește pentru a pune

a fost gol ca artefact, ca manuscris; totodată, fragmentele fac aluzie

lucrarea în desfășurare a lui Stephen Dedalus la sfârșitul A Portrait with a

margine parodică, retrăgând, mai degrabă decât oferind, indicii despre „sensul” ficțiunii: „fără simboluri acolo unde niciunul nu a intenționat” (255). Interesant este că tensiunea lingvistică este cea mai pronunțată în Addenda: intrările sale criptice sunt

dat într-o multitudine de limbi deconcertante, parcă simțul despărțirii

a unei singure limbi (a scrierii) a dus la o multiplicare de limbi/idiomuri la fel de relative, la fel de neinteligibile. Este cu atât mai emoționant că într-una dintre cioburi de versuri auzite (defectuos) de Watt în drum spre gară/înapoi de la stație, inserată între fraze străine, cuvântul „exil”

se repetă până la ștergere. Textele criptice, fragmentare (germană,

latină, engleză, italiană) care între paranteze pauze de tăcere/muzică par a fi înregistrări

a acelei „voci extraterestre” a limbilor din exterior, cifre pentru alegoria textuală pe care linia de încheiere, „fără simboluri unde niciunul nu a intenționat” le șterge:

das fruchtbare Bathos der Erfahrung

--- faede hunc mundum intravi, anxius vixi , perturbatus egredior, causa causarum

miserere mei

schimbă toate numele --- descant auzit de Watt în drum spre gară (IV): Sop: Cu toată inima, respiră capul un timp întunecat depărtat […]/

exilul aerian al zâmbetului sfârșit al îngrijirii sfârșitului […]/

un timp întunecat aerul exilului […]

--- parole non ci appulcro (W 254-55)

Procedura este în multe privințe similară cu includerea de către Joyce a

elemente de limbaj în Ulise ca semnale de tensiune (lingvistică, psihologică).

și perturbare. În același timp, cioburi de fraze străine și cuvinte (engleze) prezentate într-un context muzical sugerează o altă calitate decât cea a

„simț” – o fascinație pentru multiplicitatea suprafețelor lingvistice opace

acționând ca texturi muzicale, unde traducerea este la fel de mult o chestiune de diferită

calități senzoriale și un trafic între diferite medii, deoarece este o interlingvistică

transferul de enunturi. Jocul de înțeles rezultat care rezultă depinde de o nelocalizată, nedefinită a face vizibilă a întregii limbi ca limbă, ca

străinătatea, ca potențial spațiu exilic/'ex ile air'; scrisul este repropus ca a

loc de întâlnire și amestecare a numelor în continuă schimbare, unde niciunul nu poate

pretind a fi numele definitiv, dar toate numele/limbile aspiră la un statut de frază muzicală sau mai degrabă, pauză. Interfața complexă dintre muzică și

text, text și tăcere, muzică și tăcere exclude orice „descifrare” pozitivistă

a acestor texte multilingve, creând o textură multilingvă care se aflâ în

citirea, chiar dacă lectura nu este în text. O interpretare interesantă a acestui șir de tăceri între paranteze este că tematizează singura limbă străină, loc de străinătate care nu este reprezentat – franceza. În timp ce Addenda este plină de fragmente din germană, latină și italiană, limba

care avea să preia în curând stăpânirea și a cărui prezență se simte în sintagma străină

structuri care pătrund în limba engleză, este evident absentă sau, mai degrabă, nu este realizată

vizibil. Ceea ce reiese, în acest scurt pasaj multilingv, este un exercițiu de

fertilitatea (interlingvistică), Fruchtbarkeit (tematizat în linia germană ca a

încălcarea așteptărilor lingvistice, luând locul „fur chtbar”). Deşi

Scrierea ulterioară a lui Beckett nu va aborda niciodată exilul interlingvistic cu o asemenea tematică

intensitate, fascinația pentru străinătate este sublimată într-un demers lingvistic.

în exil, cotitura limbii, precum și prin încrucișările bilingve, shibbelets

și numeroase jocuri de cuvinte bilingve care sunt țesute în textul lui Beckett

scris peste limbi. În lectură retrospectivă, scurtul poem de la începutul Addenda vorbește despre această tensiune lingvistică care decurge din

ERIKA MIHÁLYCSA • TRADUCEREA MODERNISMULUI …

300o tensiune între voci, sine – o chestionare a expresiei și a mijloacelor

de exprimare, limbaj care este posibil numai în și prin intermediul limbii:

cine poate spune povestea

al bătrânului? cântărește absența într-un cântar?

mete vrei cu un span?

suma evaluării necazurilor lumii? nimicul în cuvinte închide? (L 247)

Scrierea „în auto-acompaniamentul unei limbi

asta nu este al meu”: despre opera lui Beckett peste limbi

— Ești engleză? – „Au contraire.”484

'...ce e de spus despre acest ultim celălalt, cu bolboroseala lui de oameni fără adăpost

și lui nechiriat...” (Textes pour rien/Textes for Nothing T12, CSP 150)

După ce Watt Beckett își îndreaptă atenția spre scrisul în franceză; pentru mai mult

peste un deceniu, limba dobândită prin studii academice va fi singura lui

canal de scris, care duce la o variație curioasă, dacă de scurtă durată, a limbii/

poziție/gen – după Ultima casetă a lui Krapp, cea mai mare parte a teatrului lui Beckett este scrisă

în engleză, în timp ce cea mai mare parte a prozei sale narative continuă să fie compusă în franceză. Deja în Watt există o conștientizare atotpătrunzătoare a pluralității

de limbi, dar după 1945 Beckett, scriitorul irlandez încetează să aparțină niciunei

o singură limbă sau tradiție culturală, creând în opera sa o lume intermediară

între limbi, identități (naționale), unde rolul central îl joacă, fără îndoială, diferențele dintre limbi și diferențele de limbă.

Alegerea lui Beckett de a scrie în franceză după Watt și experiența

războiul nu poate fi despărțit de dorința lui de a se deposeda. După cum i-a mărturisit lui Ludovic Janvier, „Á la libération je puis conserver mon apartement; j'y revins

et me remis á écrire en français – avec le désir de m'appauvrir davantage.'

485

După cum observă Hugh Kenner, între o limbă maternă și una de adopție

există o diferență nu doar de instrumente, ci și de sine; vorbind în străinătate

limbajul are ca efect o alterare substanţială a sensului vorbitorului de

484 Beckett într-un interviu: citat în Richard Ellmann, Samuel Beckett, Nayman of Noland .

(Washington, DC: Biblioteca Congresului, 1986), 5.

485 Ludovic Janvier: Samuel Beckett par lui-méme (Paris: Éditions du Seuil 1969), 18, citat

în Ruby Cohn, Înapoi la Beckett (Princeton University Press, 1973), 58-59.

self.486 Odată cu însuşirea unei limbi străine, profundul afectiv şi

structurile inconștiente ale subiectivității sunt pătrunse; limbajul dobandit

nu va ocupa niciodată o poziţie simetrică faţă de cea a primei limbi prin al cărei mediu a fost învăţată, nu o va înlocui, ci devine grefată pe ea, deplasând, completând, complicând, supărând, extinzând, încâlcându-se continuu limba maternă. Pruncul Stephen Dedalus, precum și

băiat tânăr a cărui experiență este redată de vocea naratoare din prima dintre

povestirile din Dublin devine conștient de limbaj atunci când întâlnesc

primele cuvinte străine; Ştefan din „P roteus” foloseşte limbi străine ca a

ieșire narativă, dar și ca o dublare, sau extindere, a activității sale tulburi (și, pe tot parcursul lui Ulise, în mare măsură proiectate sau imaginare) în desfășurare cu/pe

limbă. Belacqua Shuah visează în limba străină și se asociază străină

cuvinte după o logică inconștientă a deplasării și condensării;

Watt este plin de galicisme (jucăușe), dezvăluind gradul de presiune

pe care franceza lui Beckett a exercitat-o asupra englezei h. Mai mult, subiectul de învăţare a

a doua limbă nu este identică cu subiectul care dobândește limba maternă: are loc o schimbare a poziției vorbitorului – ca urmare, împărțirea între

cele (două) limbi devin împărțirea între pozițiile subiectivității,

relația dintre acestea două fiind în continuă variație; se schimbă comportamentul verbal, modurile de dramatizare a subiectivităţii. Nici domeniile experienței și expresiei nu vor rămâne neafectate: limbajul dobândit „colonizează” segmente de experiență, vorbind mai ușor despre chestiuni

la care cealaltă limbă are acces redus. Sinele este eliberat de presiunea

omogenitate și unitate; bilingvismul devine o experiență nu numai a unei diferențe între limbi, a modurilor în care acestea reprezintă/construiesc

lumea altfel, dar și o mobilitate în cadrul limbii – în măsura în care vorbitorul nenativ care vorbește la persoana întâi vorbește cu o voce diferită.

487 Kenner chiar afirmă că odată cu trecerea la scris în franceză, Beckett

a eliberat în sine o „morbiditate indigerabilă, precoce” care a continuat

„infectează-i cuvintele cu frenezie” atâta timp cât a fost un scriitor monolingv: deci „a fost eliberat să urmeze în engleză cariera blândă a lui Murphy, când cheag de disperare a început să vorbească în franceză”

488 – chiar dacă, retroactiv,

Producția lui Beckett în engleză, de la From an Abandoned Work până la For to end

încă o dată și alte eșuări la Worstward Ho cu greu pare „cariera blândă”

486 Samuel Beckett: Un studiu critic (New York: Grove Press, 1961), 56.

487 Cf. Leslie Hill, Ficțiunea lui Beckett în cuvinte diferite, 37-38.

488 Samuel Beckett, 56 de ani.

302a clovnului (academic) care face imposibilitatea mersului pe frânghie,

după cum argumentează Kenner cu perspicacitate.

Scrierea într-o altă limbă decât cea nativă presupune dăruirea

a întregului repertoriu de strategii verbale încorporate în limba maternă – un act de deposedare lingvistică de sine, dar unul în care renunțarea (la securitatea, intimitatea, Heimlichkeit a familiarului) este legată de un sentiment de

eliberare: cu instalarea unei distanțe/diferențe creatoare și eliberatoare

între scrierea lui și accentele (lingvistice) care pătrund pe Watt . a lui Beckett

afirmația des citată despre alegerea sa de a scrie în franceză – „Pentru că în franceză este mai ușor să scrii fără stil” – este probabil adevărată pentru orice secundă/străină

limbă, și indică posibilitățile oferite de o altă limbă, de un mai mult

manipulare conștientă de sine și conștientă de limbaj, limbajul dobândit

devenind niciodată o a doua natură în măsura în care este o limbă maternă. Beckett se rescrie astfel într-o limbă de care nu este legat de supunerea filială – fiind, de fapt, renascut într-o altă limbă, în cuvintele altora: ca alta. În franceză, așa cum ne amintește Les lie Hill, poziția lui Beckett este

una pur verbală: „Beckett este anonim, fără certificat de naștere în

limbaj, nicio identitate în afara cuvintelor… el există ca efect al cuvintelor – ca

o entitate fictivă.'

489 Distanța față de limba maternă și înglobarea acesteia

genealogiile este transformată într-o proximitate: în limba franceză proza lui Beckett folosește narațiunea la persoana întâi, franceza permițându-i să articuleze o nouă poziție în limbaj și o nouă relație cu ficțiunea.

490

489 Ficțiunea lui Beckett în cuvinte diferite, 39, nota 19.

490 Cf. Derrida despre relația dintre scris și exil într-un interviu pentru François Ewald

(Magazine Littéraire): „Am avut impresia că nu aș putea niciodată să „scriu" în timp ce trăiesc „la

acasă" (chez moi)...' Pe subiectul „faptului constant de a te naște": „Consternarea

care înconjoară acest subiect nu va înceta niciodată. Pentru că evenimentul astfel desemnat s-ar putea să mi se anunțe doar la timpul viitor: „Sunt (încă) născut", dar în viitor sub forma unui trecut în care nu voi fi fost niciodată prezent și care va

rămâne din acest motiv mereu promis – și, mai mult, mereu multiplu. Cine a spus că cineva se naște o singură dată...': citat în Anthony Uhlmann, Beckett și Poststructuralism

(Cambridge University Press 1999), 148. În mod similar, Beckett și-a exprimat adesea sentimentul că nu se naște niciodată în mod corespunzător – în măsura în care a lăsat deseori deschisă data nașterii.

Probabil cel mai mare 20

filozoful limbajului secolului al secolului, Emmanuel Lévinas, care,

născut ca evreu pe teritoriul lituanian al Rusiei ariste, moștenitor al rus, german,

Culturile franceze, exilate la rândul lor în Ucraina și Hanovra, care s-au refugiat în Franța și

franceza adoptată ca limbă de scris, vorbește despre condiția de a nu fi niciodată acasă în sine, de a fi „fără casă" („acea casă a cărei cucerire și gelos

apărarea constituie istoria europeană') și fiind în continuă variație; cu el,

filozofia însăși devine nomadă/migrantă, pășind în afara ei înșiși. În sistemul său de

ordine opuse, totalitate (aceeași căutând să reducă toată diferența la sine) vs. infinit

 Una dintre rarele mărturii ale lucrării lui Becke tt ca traducător (profesional)

lator este un scenariu din 1946 pentru radioul irlandez intitulat The Capital of the Ruins,

adresându-se unui public irlandez.491 După eliberare Beckett a revenit la

Irlanda să viziteze un May Beckett deja bolnav și, deoarece cetățenilor străini nu li s-a permis să intre în Franța postbelică, Beckett s-a alăturat Crucii Roșii Irlandeze ca

voluntar, lucrând ca traducător în spitalul Saint-Lô din Normandia, an

experiența pe care a lucrat-o în text:

Nu ar fi potrivit, într-un magazin pensionar și într-adevăr pensionat, să descriem

obstacolele întâlnite în acest sens și formele, adesea grotești, concepute pentru ei de energiile combinate ale temperamentului cămin și vizitator...

Când mă gândesc acum la problemele recurente ale a ceea ce, cu toată modestia cuvenită,

ar putea fi numită perioada eroică, în special pe una atât de arzătoare și de evazivă încât a încetat literalmente să mai fie formulabilă, bănuiesc că durerile noastre au fost acelea

inerente propoziției simple și necesare, și totuși atât de de neatins, că felul lor de a fi noi, nu era felul nostru și că felul nostru de a fi ei, nu era

felul lor. Este corect să spunem că mulți dintre noi nu fuseseră niciodată în străinătate înainte.

(CSP 277, sublinierea mea)

Deși la valoarea nominală pronumele de includere/excludere noi/ele desemnăm

irlandezii cu care Beckett se aliniază și cu care vorbește și

francezul, „noi” în care aparent se include – „mulți dintre noi”.

[care] nu fusese niciodată în străinătate' – îl exclude imediat. Înțelegerea dintre cele două părți se bazează pe incluziunea (lingvistică) – o includere din care Beckett iese în evidență, ca „traducător” pentru misiunea irlandeză, încercând (doar) includerea oscilând între cele două părți, rămânând deoparte/în mijloc pe tot parcursul. El se adresează irlandezilor printr-o identificare pe care nu poate să nu o facă,

totuși o face doar pentru a mijloci în numele francezilor, „ei”. Vocea

vorbirea devine locul unde comunicarea este posibilă, nefiind nici unul

una, nici alta; ca traducător, așa cum scrie Anthony Uhlmann, el este mijlocul vocilor, neavând voce/poveste proprie, cu excepția cazului în care este povestea lui.

(diferență infinită, ireductibilă între același și altul) limbajul funcționează totuși

ca o deschidere către infinit a dreptății, care se regăsește între cele două părți; este numai

limbaj care poate găzdui un discurs al nonviolenței, care este o separare radicală

de absolute, fără în tent de reducere a celuilalt la acelaşi. Acest nonviolent

discursul este în același timp opusul tăcerii, văzută în acest sistem ca fiind în mod inerent violent. Cf. Lévinas, „Altfel decât a fi sau dincolo de esență”, în Totalitate și infinit.

Un eseu despre exterioritate, trad. Alphonso Lingis (Pittsbu rgh: Universitatea Duquesne

Press, 1969), 54.

491 Reproduce în The Collected Short Prose 277, subliniază.

mediere – a senzației de a fi o conductă, un canal, nu o sursă.492

Toată experiența de a fi în limbă este o experiență de a fi traducător -

prin urmare, starea nedefinită a actului abstract al Innominabilului indică lipsa de temei

implicate în extragerea identității noastre din limbile care sunt întotdeauna legate de

corpuri sociale din afara sinelui nostru.493

Traducătorul, așa cum este exemplificat de textul Beckett, poate fi identificat ca

cel care intervine între (alte) voci – unul a cărui voce trece prin:

conform eseului lui Deleuze „The Exha usted” care explorează „epuizarea

a posibilului” în opera lui Beckett printr-o distincție a trei tipuri de limbaje,

494 în timp ce pun ca contrapunct totalizarea unor tipuri de povestiri,

traducătorul poate fi opus ideii de lider (politic) a cărui voce

îneacă toate celelalte voci sau se presupune că reprezintă alte voci. În timp ce vocea

a liderului este aliniată cu înțelegerea („înțelegerea” prin includere – cf. franceză comprendre – o afirmație care presupune excluderea), cea a

traducătorul este aliniat cu justiția – cu dorința de a înțelege luând diferența în serios, nu însușindu-l, ci încercând să o păstreze.

495

Lucrările lui Beckett, scrise într-o limbă, apoi traduse în cealaltă

de către autor, au un statut problematic atât în limba franceză, cât și în engleză: din

„Trilogie” în continuare, toate lucrările există de două ori, ca și cum ar fi însoțite de ciudatul lor

492 Beckett și poststructuralismul, 150-152.

493 Cf. Deleuze și Guattari, O mie de platouri, 77-82.

494 Giles Deleuze, „The Exhaus ted” (trad. A. Uhlmann), în Substance. O revizuire a teoriei

și Critică literară , 24-3, Nr. 78, 1995, 3-28. Deleuze propune o discuţie despre

Opera narativă a lui Beckett conform unei trei categorii de limbi ale „epuizării”: prima dintre aceste „limbi” epuizează posibilul cu cuvinte (nume

utilizate ca atomi), printr-o strategie care poate fi asemănată cu combinațiile matematice

și permutări (vezi listele de permutări: câinii să mănânce restul cinei domnului Knott,

comisia academică etc. în Watt; „pietrele de suge” ale lui Molloy etc.). Limba II

iese la iveală odată cu ducerea cuvintelor la limită, făcându-le într-o serie nesfârșită de voci posibile, precum The Unnameable, care, la rândul lor, poartă cu ele posibile

lumi create de poveștile lor; acest „limbaj” indică relația dintre voci,

poveștile și compoziția lumii (lumilor), centrală pentru ficțiune/„real”; în aceste relaţii

neîntemeiată a textului literar (și a lumilor poziționate în acesta) este dezvăluită. Limbajul III apare ca o întrerupere neașteptată, ca intermediar, ca imagine pură

sau sunet, fiind asemănat cu pauzele care sfâșie suprafața Simfoniei a șaptea a lui Beethoven despre care vorbește Beckett în Scrisoarea Axel Kaun.

495 A se vedea Anthony Uhlmann, „Voci și povești: traducătorul și liderul”, în Beckett

și Poststructuralism, 137-155. Anecdota de la baza dihotomiei este un 1958

vizita în Algeria a președintelui francez de Gaulle care a anunțat o strategie de decolonizare într-un discurs al cărui punct culminant a fost „Je vous ai compris” („Am înțeles

tu’) – o propoziție cu două etaje care mai spune: „Te-am inclus”; cu toate acestea, ambele

strategia politică și verbul implică o excludere necesară: Uhlmann, 147-48.

dublu – în consecință, opera își pierde unitatea, împărțindu-se în două. Ca Brian

Fitch, autorul celui mai cuprinzător studiu al operei bilingve a lui Beckett

până în prezent, ambele versiuni au dobândit statutul de originale în limba în care au fost scrise, ceea ce a condus la o fuziune a autorului și a traducătorului în care

relația ierarhică obișnuită dintre autor și traducător/original și traducere nu mai este valabilă.

496 Statutul celui de-al doilea (autotradus)

versiunile lucrării eludează cele mai multe încercări de clasificare: ca orice traducere

întreprinse de autorul originalului nu poate fi numită traducere propriu-zisă, toate au ajuns să fie considerate „originale” în ambele limbi.

497 Dacă,

conform teoriilor traducerii de la m Schleiermacher la Henri Meschonnic

și Lawrence Venuti, un text de traducere „norma l” este perceput ca un metatext

arătând spre un alt text (originalul) care poate fi făcut sub formă de palimpsest

sub textul traducerii, prezența lui impunându-se prin însăși

lipsă, situația se schimbă radical atunci când a doua versiune, într-o altă limbă, este atribuită și autorului – astfel, aceeași creativitate care a produs textul „original” va fi la lucru și în cea de-a doua versiune. Dacă, la traducere, ceea ce se pierde din vedere este procesul scrisului (creativitatea), în

în caz de autotraducere, va fi statutul celei de-a doua versiuni ca metatext,

derivat din primul care este ascuns.

498 Întoarcerea pretenției lui Schleiermacher

că producția într-o limbă străină nu este originală (fiind condiționată de amintirea anumitor stiluri, autori, perioade), deci un scriitor

496 Mai mult, sunt modificate şi condiţiile de recepţie: studiul unui bilingv

munca necesită un metalimbaj critic la fel de bilingv, în timp ce de câteva decenii au existat două discursuri și construcții critice ale lui Beckett – un anglofon.

Scriitor existențialist și exponent francofon al Nouveau Roman, de la Beckett

a devenit cunoscut publicului francez doar prin publicarea lui Molloy (1951) – în

anii în care au apărut primele romane care mai târziu urmau să fie grupate sub termenul-umbrelă Nouveau Roman -, producția sa anterioară în limba engleză, de la Proust, începutul

poezii și nuvele din More Pricks Than Kicks to Watt și cele foarte importante

Three Dialogues (1949) care îl plasează într-o lungă tradiție de engleză și anglo-irlandeză.

scriitori, de la Sterne la Joyce, au apărut în limba franceză până la sfârșitul anilor optzeci, trunchiind astfel percepția asupra operei lui Beckett în ansamblu. Pe de altă parte, toate

lucrări în proză scrise în franceză începând cu Trilogia au fost traduse în scurt timp în

engleză, făcând ca oe uvre lui Beckett să fie accesibilă ca întreg în engleză. Brian Fitch, Beckett

și Babel, 15-19.

497 Cf. termenul „traducere ascunsă": o traducere care nu ar fi considerată ca atare de către acesta

cititori, ci mai degrabă, ca și cum un singur text ar exista în mai multe limbi simultan; acesta este cazul traducerilor tuturor documentelor diplom atice, științifice, comerciale – vezi

Juliane House, A Mode for Translation Quality Assessment (Tübingen: Verlag Günter

Narr, 1977), qtd. în Beckett și Babel, 12.

498 Fitch, Beckett și Babel, 18-19.

poate crea lucrări originale numai în limba sa maternă,499 Brian Fitch

demonstrează că scrisul lui Beckett în limba engleză a fost ghidat cel puțin către

aceeași măsură printr-o amintire a lucrărilor sale scrise într-o altă limbă -

Franceză. Prin urmare, el propune o discuție asupra operei beckettiene în termeni de intra-intertextualitate – adică a relației multiple, multiple dintre

texte ale aceluiași autor, scrise în diferite limbi.

500 Astfel al doilea

trebuie luate în considerare versiunile operelor lui Beckett

parte a intra-intertextualității lucrării sale și să fie văzut ca participând astfel

în interacţiunea dinamică dintre diferitele texte... La nivelul textelor ca

textele în sensul strict al termenului există o întreagă gamă de interacțiuni prin

pe care textele unui scriitor se comentează unul pe altul fără nicio intervenţie asupra

parte a autorului lor, indiferent dacă acesta din urmă dorește sau nu, prin simplul fapt de

coexistenţa lor. [...] printr-un proces inevitabil de contaminare, fiecare

textul comentează pe cei din jur și, prin urmare, le interpretează [...] statutul

[al textului produs prin autotraducere] nu are nimic de-a face cu cel al fiecăruia

alt fel de traducere, care împărtășește cu interpretarea sau comentariul

faptul că rezultă dintr-o lectură a originalului făcută de cineva pentru care

acesta din urmă a început prin a fi destul de străin și care a trebuit să-l însușească sau, pentru a folosi termenul lui Gadamer, să îl „aplice” prin procesul hermeneutic normal.

501

Gradul de conectivitate intra-intertextuală a bilingvului Beckett

textele se vede cu ușurință într-o comparație a textelor de proză târzie, care reiterează

și comprimă teme și componente lingvistice din ficțiunea anterioară. Monologurile lui Molloy sunt cel mai bine citite împotriva și din direcția lui Stirrings Still,

din care poartă germenul și care operează prin despicarea

„excese de limbaj” la locul de muncă în Molloy . Tăcerea realizabilă, la

în același timp, este liniștea pe care Unnumele o ascultă pe ultimele pagini ale

munca – vocea care devine audibilă doar odată ce discursul se oprește. Pasajul tematizează începutul adus de sfârșitul la lucru în succesiunea textelor lui Beckett, care reiau acolo unde s-a terminat textul anterior:

Și spune că aici nimic nu se agită, nu s-a agitat niciodată, nu se va agita niciodată, cu excepția mea,

care nici nu se frământă, când sunt eu acolo, ci văd și mă văd. Da, o lume la un

499 Friedrich Schleiermacher, „Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens”, citat

în Lawrence Venuti, The Translator's Invisibility (Londra: Routledge, 1995), 19-20. La

istoria teoriei traducerii vezi Ida K litgård, 'Issues in Contemporary Translation

Theory', în Fictions of Hybridity, 53-95.

500 Fitch a folosit pentru prima dată termenul în studiul său „Jus t between Texts: Intra-Intertextuality”, în The

Text narcisist: O lectură a ficțiunii lui Camus (Toronto, University of Toronto Press

1982); vezi, de asemenea, Beckett și Babel, 23.

501 Beckett și Babel, 29-30.

BECKETT THE "ILLSTARRED PUNSTER": LITERATURA AUTO-EFFACING

Sfârșitul, în ciuda aparențelor, sfârșitul ei a adus-o, sfârșitul a început, este clar

suficient? Și și eu sunt la sfârșit, când sunt acolo, ochii se închid, suferințele

încetează și termin, mă ofilesc cum nu pot cei vii. Și dacă aș continua să ascult asta

șoaptă departe, tăcută de mult și pe care încă o aud, aș afla și mai multe despre asta. Dar nu voi mai asculta, deocamdată, acea șoaptă îndepărtată, căci

Nu-mi place, mi-e frică... Auzi cu capul, nu cu urechile, nu poți

oprește-l, dar se oprește singur, când alege. Prin urmare, nu are nicio diferență dacă eu

Ascultă-l sau nu, îl voi auzi mereu, niciun tunet nu mă poate izbăvi, până se oprește. (M 40, cursive ale mele)

Spre deosebire de statutul textelor de traducere (derivate) văzute în raport cu

limba sursă originală (care ar fi, conform teoriei recente a traducerii,

alcătuiește un corp transtextual de opere în care funcționează textul literar

în/în diferite limbi), autotraduceri, mai degrabă decât o „reflecție"

a textului-sursă, va fi pe picior de egalitate cu acesta din urmă, ambele fiind cele

„reflecții" aceleiași creativități – totuși, o reflecție care nu poate fi întemeiată pe presupunerea unui „text Ur" preexistent în spatele sau dincolo

ele, un heterocosmos fictiv al cărui ambele versiuni sunt actualizări. Dacă traducerea literară trebuie privită ca un proces de scriere (autonom), un text în

propriul său drept – „scrierea unui citire-scriere", iar traducătorul, el/ea însuși

un creator al unui text literar,

502 poziţia autotraducătorului/autotraducătorului

este dublu problematică, specificul său rezidând în relația dintre textul-țintă și textul-sursă. Experiența comună a autorilor bilingvi este că mediul diferitelor limbi canalizează procesul de scriere,

aducând diferenţe semnificative în cele două versiuni: într-o scrisoare către Lou

Andreas Salomé, Rilke mărturisește: „De câteva ori am încercat aceeași temă în franceză și germană și, spre uimirea mea, sa dezvoltat pe linii diferite în cele două limbi."

Referitor la statutul celor două versiuni ale Trilogiei și al regretatului

texte în proză se poate afirma că precedența cronologică a celui (franceză)

versiunea text nu poate, în acest caz, să justifice o revendicare a superiorității sale ca „mai mult

credincios'. Apariția textului de mai târziu, în engleză, „dublează”.

502 Cf. Henri Meschonnic, 'D'une linguistique de la traduction à la poétique de la traduction', in

Pour la poétique (Paris, Gallimard, 'Le Chemin' 1973), 354: 'Dacă traducerea unui text

este text, este scrierea unui citire-scriere, o aventură personală și nu o transparentă

proces, constituirea unui sistem de discurs în cadrul unui sistem lingvistic în același mod ca ceea ce se numește o operă originală.' (trad. Fitch, citat în Beckett și Babel,

36, nota 43).

503 Citat în James McFarlane, „Modes of Translation”, Durham University Journal XVI,

nr.3, 91.

 „original” – în consecință, există două texte semnate de Samuel Beckett, niciunul

dintre ele unice. Pe un studiu de caz diacronic bazat pe lectura atentă a

versiuni manuscrise succesive ale textelor în proză franceză/engleză Bing /Ping

și Still/Immobile, Fitch subliniază cum se îndepărtează versiunea în limba engleză

textul francez „original” – o abatere care poate fi citită fie ca o continuare

evoluția textului (de mai târziu) pentru care textul francez anterior a servit ca a

punctul de plecare, sau ca o serie de modificări (mai ales completări) rezultate

din procesul de traducere însuși, răspunzând la diferitele cerințe ale sintaxei franceze și engleze, schimbări de expresie etc. Procesul de autotraducere la lucru între Bing și Ping, de exemplu, fără a adăuga nimic prin intermediul

vocabular, idiomuri etc. la varianta engleză care nu existase în

versiuni în manuscris francez, nu este o simplă refacere (repetare) a unui text în

o altă limbă, ci mai degrabă o reformare, reordonare a textului preexistent

materie într-un text nou care se întâmplă să fie într-o altă limbă. Potrivit lui Brian Fitch, procesul de reformare este paralel cu trecerea între

două limbi, unde textul principal pe care se află noul sistem de text

bazat este compus din textul francez „original" atât ca produs finit, cât și

procesul diacronic (versiunile manuscrise succesive); textul englezesc

se abate de la cea franceză atât în ceea ce privește coerența formală a acesteia din urmă, cât și la evoluția ei secvențială, revenind, în mai multe cazuri, la versiuni de schiță manuscrise abandonate în textul final francez.

504 Dacă autotraducere, în

opoziție față de traducere care ar putea fi privită – conform teoriilor

în contradicţie cu conceptul de traducere al lui Schlegel sau Meschonnic ca

creație autonomă, și care ar presupune invizibilitatea traducătorului – ca reproducere a unui produs, este mai degrabă privită ca repetarea unui

proces (creativ), statutul și autoritatea primului (cronologic).

versiunea trebuie suspendată. Odată cu apariția celui de-al doilea text, primul („original") este redat retroactiv incomplet, „neterminat", ca și cum

autorul și-a suspendat întreprinderea creativă la finalizarea

primul text. Pe de altă parte, a doua versiune continuă să fie văzută ca parazită, dependentă de textul anterior, modificările sale textuale neavând relevanță directă asupra celui din urmă. Textele actualizate în cele două limbi există ca variante/variații, fără „original" care să poată fi localizat (nici măcar suma

totalul materialului textual, schițelor și manuscriselor, pe care ambele sunt „finale"

textele se bazează – o astfel de presupunere ar putea presupune o intenționalitate autorală a priori, transcendentă, un heterocosmos fictiv separabil de

504 Beckett și Babel, 76-77.

ori/ambele limbi). Proza scurtă târzie și Trilogia este un complex

țesătură de variații intra-intertextuale între franceză și engleză, un plural/

text dublu care, așa cum susține Fitch, supraviețuiește ca sumă a propriilor variante/diferențe, precum mitul. Mai mult, ar trebui chiar să presupunem existența

a unui material textual pregătitor cu caracter bilingv, aducând două

limbilor într-o condiție de interferență și interacțiune reciprocă – o lingvistică

și interfață textuală. Bing/Ping , Sans/Lessness , Still/Immobile sunt variante

a ceva fără existență textuală tangibilă, dar a cărui existență se întemeiază în coexistența lor însăși, bilingvă. Procesul, mai degrabă decât traducerea, poate fi numit unul de scriere în diferite limbi.

505

Proza scurtă de mai târziu, o operă cu adevărat bilingvă, din care niciuna nu a luat ființă

într-o singură limbă, fără a fi scris, ulterior sau, imediat (și,

în unele cazuri, simultan), în cealaltă limbă, este o lucrare intermediară

prin excelenţă. În oricare dintre cele două limbi, un text este compus pentru prima dată, există prezența omniprezentă a celeilalte limbi, cu ei foarte diferite.

potențial expresiv; în plus, există o oarecare variație cronologică

prioritate a unei limbi asupra altora. Cele două texte permanent

comentează versiunea lor alternativă sau „altul”, prezent prin însăși

absență, determinând asumarea unui corpus auctorial bilingv care nu trebuie citit doar intra-intertextual, ci și interlingvistic: „fiecare text se dovedește a vorbi despre și deci prin însăși existența sa, dând mărturie despre existența celeilalte versiuni, fără de care s-ar putea ajunge până la

a pretinde, n-ar avea, într-un sens foarte real, nimic de spus și multe

tăcerea căutată avea să se realizeze în sfârșit.

506

Pentru un traducător, limba nu este atât un vehicul pentru idei, cât este un

țesătură de particularități verbale, diferențe: o rețea de localități care face

nu întruchipează un sistem totalizator, atotcuprinzător, ci segmentează, articulează și construiește realitatea în moduri discontinue și în cuvinte diferite. Dacă poli-

glotismul, așa cum observă Schopenhauer, își sporește abilitățile de gândire

deoarece cu fiecare limbă dobândită conceptul (lumea) se desparte

mai mult din cuvânt,

507, de asemenea, îmbunătățește sentimentul de a fi aruncat în

limbajul, făcându-ne conștient de modul în care sensul se schimbă atunci când cuvintele

schimbare, a modurilor în care se produc schimbări de sens în cadrul unei limbi sau

între limbi. Experiența constitutivă a persoanei bilingve/poliglote

505 Ibid., 130-134.

506 Ibid., 155.

507 „Über Sprache und Worte", în Parerga și Paralipomena XXV, qtd. în Fitch, 158,

nota 10.

310este astfel o anumită distanță lingvistică în cazul în care securitatea, familiaritatea cuiva

propriul limbaj cu care este inextricabil ființa cea mai interioară, cea mai privată

bound up pare a fi mai îndepărtat, luând o parte din calitatea de ciudățenie care caracterizează orice limbă dobândită.

Lucrarea bilingvă, alocand cititorului său un spațiu între cele două limbi.

guages, ea însăși ocupă un spațiu de oximoron: a doua versiune funcționează ca

o lectură „autoritară" a propriului text într-o altă limbă – totuși, pentru

vorbitorul nativ al limbii în care este compusă a doua variantă,

prima versiune este suspendată, va înceta să mai existe. Autorul auto-traducător

nu poate decât să fie conștient de tensiunile care lucrează în textul său dublu: în timp ce prima versiune, în lumina celei de-a doua, pare a fi o repetiție pentru ceea ce

urmează să vină, a doua versiune, bazată pe prima, nu este decât o repetare

a ceea ce sa întâmplat înainte – cele două reunindu-se în cuvântul francez répétition , care permite un spațiu pentru lucru între repetiția unui

jocul care nu a fost încă interpretat și repetările sale ulterioare – cu alte cuvinte, o deschidere a piesei care nu are loc niciodată.

508 Nu e de mirare că Beckett, ca al lui

eroul Belacqua Shua, arată „o slăbiciune puternică pentru oximoron".

Fitch propune o nouă abordare a corpus operei lui Beckett, o bi-

una lingvistică care să citească textele în cele două limbi, una lângă alta, sau ca un palimpsest al propozițiilor celeilalte, într-un dialog continuu cu „celălalt” lor, cele două limbi reflectându-se una asupra celeilalte. În mod similar, metatextele critice ar trebui să scrie în jurul, peste, textul-palimpsest bilingv, din care

el dă exemplu prin intercalarea metatextelor sale în propoziţiile bilingve

din „Trilogie”.

509 Chiar și fără a vedea aceste propoziții în fața lor

se dublează simțul omniprezent al prezenței, în cadrul limbii, a unei singure versiuni (aici, engleză), a altei limbi străine, niciodată îndepărtată de limba scrisului – într-adevăr, a limbii în care Innominabilul își exprimă „iadul poveștilor” transformându-se într-una străină, una dată din exterior.

unde „ei” (la fel de nenumit) se transformă în sursa de control al autorității

(cealaltă/orice) limbă.

Dacă traducerea unui text în limba-țintă (proprie, maternă,

limba) se poate spune că implică un act de mediere, însuşire, o apropiere a celuilalt de propria persoană, autotraducerea va contracara această mişcare

cu una de îndepărtare, înstrăinare, chiar de renegare a propriei lucrări în

cealaltă limbă. Dacă prima este o mișcare de ipatriere (lingvistică) a

508 Fitch, Beckett și Babel, 157.

509 Ibid., 141-161, 193-216.

311cealaltă, chiar și în cazul unei traduceri „preaprinse” (Walter Benjamin,

Lawrence Venuti) care operează prin deplasarea cititorului în limba țintă și

limba țintă în sine „în străinătate”510, aceasta din urmă poate fi văzută mai degrabă ca o lingvistică

exilul muncii proprii, fără promisiunea de naturalizare, ipatriere

în (în) cealaltă limbă. Nu numai limba-țintă este transformată prin munca de traducere, ci și limba maternă a lucrării ca

ei bine, deoarece – conform tezei lui Walter Benjam in – traducerea este

viața continuă a originalului, „înflorirea sa cea mai recentă și cea mai abundentă, mereu reînnoită”.

511 Scopul final al traducerii, după Benjamin, este de a

atinge o etapă concludentă a întregii creații lingvistice: „În traducere, originalul se ridică într-un aer lingvistic mai înalt și mai pur, așa cum ar fi. Nu poate locui acolo

permanent... dar indică calea către acea regiune: pred estimată, până acum

tărâm inaccesibil al reconcilierii și împlinirii limbilor.'

512 Trans-

lația nu este o recuperare a înțelesurilor esențiale, a „cremei slabe a simțului”

(Dante...Bruno.Vico...Joyce, D 26) dintr-un text străin, ci mai degrabă, un proces

de transformare a limbii țintă; rolul său nu este de a formula idei, ci mai aproape de a le dizolva – de a „scăpa” de sens, de a-l folosi pentru creație.

a mișcării tăcute a limbii(lor). Condiția traducătorului este a

paradoxală, post-babeliană: traducerea este o căutare nesfârșită, dar neapărat eșuată, a unei limbi definitive, totuși o căutare care este conștientă de la început că o astfel de idee, de „limbaj definitive” este o contradicție în termeni. Acţiunea traducătorului presupune posibilitatea trecerii

limbi – adică existența unităților universale de sens (în cea a lui Benjamin

exemplu, „durere” vs. „Brot”); cu toate acestea, dacă sensul ar fi universal, ar exista

să nu fie nevoie și nicio posibilitate de traducere. Arta traducătorului este o artă a eșecului (parafrazând afirmația lui Beckett despre artist, prilejuită de

Pictura lui Jack B. Yeats: „a fi traducător înseamnă a îndrăzni să eșuezi așa cum nimeni altcineva nu îndrăznește să eșueze”)

condus de cunoştinţa că dacă condiţia traducerii este diferenţa

între limbi, este, de asemenea, dovada imposibilității finale a traducerii.

laţie. Traducerea, mai degrabă decât o mediere orientată spre o sosire, este un

510 Cf. Friedrich Schleiermacher, „Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens” (1813)

prelegere) anunță două metode de traducere, ceea ce a ajuns să fie cunoscut sub numele de „domesticare”

vs. traducerea „străină”: „Fie traducătorul îl lasă pe autor în pace, atât cât

posibil, și mișcă cititorul spre el; sau îl lasă pe cititor în pace, la fel de mult

pe cât posibil, şi mişcă autorul spre el'. Citat în Lawrence Venuti, The

Invizibilitatea traducătorului, 19-20.

511 Walter Benjamin, „Sarcina traducătorului”, în Illuminations, trad. Harry Zohn,

ed. Hannah Arendt (New York: Schocken, 1969), 72.

512 Ibid., 75.

Mișcare nesfârșită în multitudinea de limbi, unde este toată sosirea

amânat la nesfârșit; o potrivire constantă a fragmentelor, reziduuri de limbaj

unul cu celălalt în încercarea de a modela nu un întreg ideal, un transcendental

limbaj „universal” în care toate limbile ar putea fi unificate, dar ceea ce,

după Benjamin, este „limbaj pur” (die reine Sprache): nimic altceva decât

limbaj . „Ceea ce înseamnă” nu este ceva ce poate fi găsit independent de,

sau în limbaj, dar reiese din diferenţierea reciprocă a diferiţilor

maniere de sens. Această reine Sprache ar fi atunci întregul mai mare în

la care ar putea participa toate limbile, traducerea și originalul: „traducerea.. servește în cele din urmă scopului de a exprima relația centrală reciprocă dintre limbi. Nu poate dezvălui sau stabili această relație ascunsă în sine;

dar o poate reprezenta realizând-o sub formă embrionară sau intensivă.'

513 in

eseul „Des Tours de Babel” (1985), Derrida comentează eseul lui Benjamin, articulând tezele sale de bază ca (1) o separare a sarcinii traducătorului de receptarea lucrării; (2) traducerea nu are o misiune esențială de

comunicare – adică nu există conținut comunicabil în limbaj care

ar putea fi strict separat de actul lingvistic de comunicare, prin urmare,

limbajul nu are „conținut”; traducerea trebuie concepută ca emancipată

din orice simț al comunicării; (3) dacă o relație originală vs. „variantă,

versiunea” poate fi poziționată între textul tradus și textul de traducere, acesta nu poate fi reprezentativ sau reproductiv.

514 Despre diferitele limbi

intenția de a atinge condiția de limbaj pur, scrie Derrida,

...ceea ce [limbile] vizează în mod intenționat, individual și în comun, în traducere

este limbajul în sine un eveniment babelian, o limbă care nu este universalul

limba în sensul leibnizian, o limbă care nu este limba naturală

că fiecare rămâne de unul singur; este ființa-limba limbii,

limbă sau limbi ca atare, acea unitate fără nicio identitate de sine care face ca există limbi și că sunt limbi.

515

Asumarea unui astfel de limbaj fără sens, fără expresie, productiv,

în continuă mişcare şi sub auspiciile imposibilităţii răsună ciudat

Cuvintele criptice ale lui Beckett despre arta lui Bram van Velde în Three Dialogues –

un „program” aristic care poate fi extins la opera beckettiană în general: „The

expresie că nu există nimic de exprimat, nimic cu care să se exprime,

513 Walter Benjamin, Iluminări, 72.

514 Jacques Derrida, „Des Tours de Babel”, în Difference in Translation, ed. Joseph E. Graham

(Ithaca: Cornell University Press, 1985), 209-48; Traducere în engleză de Joseph E.

Graham (165-207), 179-180.

515 „Des Tours de Babel” 201.

nimic din care să exprime, nicio putere de a exprima, nicio dorință de a exprima,

împreună cu obligaţia de a exprima' (D 139). Textele bilingve ale

Trilogie și a prozei scurte târzii stabilite într-o întreprindere unică de a pare

limbajul(ele) jos, pentru a scăpa și a neutraliza reprezentativul și expresiv

puterea limbajului, de a realiza eșecul reprezentării în/prin limbaj; Ludovic Janvier chiar afirmă că textele lui Beckett care nu au nimic pentru

subiectul are, de fapt, limbajul ca subiect.

516

Am renuntat inainte de nastere, nu se poate altfel, dar nasterea trebuia sa existe, eu

era el, eram înăuntru, așa văd eu, el a fost cel care a plâns, el a văzut lumina, eu nu am plâns, nu am văzut lumina, e imposibil să am o voce,

imposibil Ar trebui să am gânduri, și vorbesc și gândesc, fac imposibilul, ea

nu se poate altfel, el a avut o viață, eu nu am avut o viață, o viață nu

merită avut, din cauza mea, se va face până la moarte, din cauza mea, voi spune povestea, povestea morții lui, sfârșitul vieții și moartea lui, moartea lui singur

n-ar fi de ajuns, nu de ajuns pentru mine, dacă el zdrăngănește, el este cel care va zgâi, eu

nu va zdrăngăni, cel care va muri, eu nu voi muri... Voi fi înăuntru, altfel nu se poate,

așa văd eu, sfârșitul vieții și moartea lui, cum va proceda, du-te

despre încheierea sfârșitului, este imposibil să știu, o să știu, imposibil eu

ar trebui să spună, voi spune, în prezent... dar obișnuia să vrea să se înece, nu obișnuia

Vreau să-l găsească, apă adâncă și o piatră de moară, îndemn petrecut ca toți ceilalți,

dar de ce într-o zi la stânga, la stânga și nu în altă parte, aici tăcere lungă,

nu va mai fi eu, el nu va mai spune niciodată, nu va mai spune nimic

mai mult... va continua. (Fizzle 4 , CSP 234-235, sublinierea mea)

În fragmentul de mai sus, din Fizzles/Foirades, limbajul este tematizat ca

vocea vorbind aparent schimbă treptat narațiunea la persoana 1 în narațiunea la persoana a 3-a, iar odată cu schimbarea pronumelor/entităților locația rostirii

se schimbă, de asemenea, limbajul transformându-se în ceva care este în afara vocii rostirii

ea. Mutația pronumelor, a vocilor, a sensului de „început" și „sfârșit" este reflectată de mutații în limbaj, de jocurile de limbaj care apar aproape în ciuda vocii care vorbește („cum va proceda, mergeți la

un sfârșit, e imposibil...') – și, în cele din urmă, reflectat de dublul textului,

în cealaltă limbă. Retragerile, autoevacuările limbajului sunt

întărit de abuzul lingvistic, apariția unui deviant (și, prin urmare,

disruptive), „nu vrea să-l găsească” – invenția lui a

formă verbală inventată pe modalul „debe(nu) să” ca o imposibilitate verbală. Astfel de forme lingvistice imposibile sunt denumite de-a lungul „Trilogiei”, ca

516 Ludovic Janvier, Pour Samuel Beckett (Paris: Éditions de Minuit, 1966), 241, on Textes

pour rien : 'ne sont pas pour rien... ont le rien pour sujet: c'est-à-dire que le langage est

leur seul propune.'

idiomuri imaginate în care s-ar putea ramifica poveștile spuse de voci: în

impulsul lui de a „iesi din acest iad de povesti”, afirmă Innominabilul: „Aș putea și eu

face, de altfel, cu participii viitor și condițional' (U 300); Molloy

își imaginează un mod „imperativ ipotetic” în care ar putea fi rostită constrângerea lui de a continua:

Dar nu am putut, să rămân în pădure, adică nu eram liber să . Adică eu

ar fi putut, fizic nimic nu ar fi putut fi mai ușor, dar nu am fost pur

fizic, îmi lipsea ceva, și aș fi avut senzația, dacă aș fi rămas

în pădure, de a merge împotriva unui imperativ, măcar am avut impresia asta. [..] Căci după obișnuitul blarney a urmat acest avertisment solemn... Era în latină, nimis sero, cred că asta e latină. Lucruri fermecătoare, imperative ipotetice. (M

86-87, sublinierea mea)

Textes pour rien/Textes for Nothing, lucrarea majoră în proză a lui Beckett după

„Trilogie”, care elimină toate procedurile narative pe care

puterea acestuia din urmă stă – în special, structura de căutare care organizează narațiunea în ceea ce poate fi numit un progres liniar –, propunând o scriere radical nouă, nedirecțională, pune în prim plan dublitatea limbajului și mai puternic, chiar dacă într-o manieră mai puțin asimilată în Beckett.

recepţie. Lucrarea, compusă din trei adolescenți, în mod evident fragmentare,

texte narative, a fost subiectul multor încercări critice avortate de a impune

un model general pe el. În acest sens, avertismentul timpuriu al lui Hugh Kenner că, departe de a fi expresia unui cris este și dezintegrare în scris,

Textele au propria lor integritate originală și originară, neavând „un subiect real”.

dar [lor] propria coeziune ciudată”, o coeziune care este un mod recurent în filmul lui Beckett.

exploatează, se evidențiază ca profetic.

517 Deja titlul Primelor planuri Texte

traducere: versiunea franceză aduce în joc un termen muzical, mesure pour

rien, o pauză în care tăcerea și sunetul se îmbină indistinguit – aruncare

o lumină oblică asupra poeticii fragmentării care lucrează în text în care vorbirea și tăcerea se întrepătrund, oscilația lor fiind una dintre principalele

teme ale Textelor . Titlul englezesc, pe de altă parte, apare ca o piesă de teatru

cu lectura bulgară și una mai „serioșă” orientată spre Vid; tăcerea despre care vorbește titlul francez se pierde în traducere. În

Textul 8, este explorat sensul divizării între cele două limbi/eu

o măsură fără precedent: începând cu o cartografiere a teritoriului dintre

cuvinte și tăcere („lacrimile, le confund, cuvintele și lacrimile, cuvintele mele sunt

lacrimile mele, ochii mei gura... este pentru totdeauna același murmur, curgând din-

517 Hugh Kenner, A Reader's Guide to Samuel Beckett , 119.

 rupt, ca un singur cuvânt fără sfârșit și, prin urmare, fără sens, pentru că este sfârșitul

dă sensurile cuvintelor', CSP 131), textul se îndreaptă încet spre a

trasarea teritoriului dintre ceea ce poate fi citit ca cele două spații de străinătate, cele două limbi, cele două voci care vorbesc cele două limbi în vocea care rostește:

...aici nu există sinceritate, tot ce spun va fi fals și, pentru început, nu este spus de

Eu, iată că sunt un simplu ventriloc, nu simt nimic, nu spun nimic, el

mă ține în brațele lui și îmi mișcă buzele cu o sfoară, cu un cârlig, nu, nu

nevoie de buze, totul e întuneric, nu e nimeni, ce-i cu capul meu, trebuie să l-am lăsat în Irlanda, într-un salon, trebuie să fie acolo, întins pe bar, e tot ce merita. Dar acel altul care sunt eu, orb și surd și mut, din cauza

care sunt aici, în această tăcere neagră, neputincios să miște sau să accept această voce ca

al meu, ca el trebuie să mă deghizez până voi muri, pentru că el între timp fac tot posibilul să nu trăiască, în această pseudo-sepultură pretinzând că este a lui. În timp ce la mine

anumite cunoștințe sunt mort și bat mai sus, undeva în Europa, probabil, cu fiecare aruncare și sugere a cerului puțin mai copt, ca ieri în

pompa uterului. Nu, să fi spus așa mă convinge de contrariul, niciodată

a văzut lumina zilei, la fel ca el, ah dacă nu s-ar mulțumi să-i taie gâtul lui da și să nu-și taie niciodată. (CSP 133)

Acest spațiu intermediar, creat ca spațiul aporiei „moarte și cu piciorul", de

ambele/și mai degrabă decât oricare/sau, vocea entității poate fi simțită că se împarte în două

„mes", la fel de fals și ambele „manechine ale ventrilocului": un irlandez și un european

una care, după cum sugerează toponimia împrăștiată în text, poate fi localizată

în Parisul francofon. Cele două voci care se amestecă în vocea care rostește „eu", ventrilochii/deghizările celuilalt, împărtășesc o existență între sfârșit și început (așa cum este tematizat în majoritatea textelor, în călătoria ipotetică către/de la

mormântul Textului 9 de exemplu), într-o permanentă amânare a stabilirii sensului

terminand, intr-un ipotetic si deranjant ambele/si de da si nu .

Opera lui Beckett în ansamblu poate fi văzută ca un comentariu la post-

Situația babeliană – existența nu a unei limbi universale, atotcuprinzătoare, ci a unor idiomuri fragmentare, versiuni concurente; existența nu a vreunei „povestiri adevărate" stabilite, a unei narațiuni mărețe, ci a unei multitudini de relatări la fel de relative despre ceea ce ar putea fi, dacă ar exista. După cum observă Leslie Hill,

Structura fictivă a „Trilogiei" ecou în mod ciudat la întrebarea traducerii

care se află în centrul scrierii lui Beckett – că nu există o narațiune adevărată

să fie scris și nici un mod adevărat în care ar putea fi scris așa ceva. Textul Trilogiei, existent sub forma spațiului interlingvistic și intra-intertextual

între cele două variante, ea însăși tematizează noțiunea de limbaj ca palimpsest

și a ficțiunii ca spirală infinită a ficțiunilor aflate în competiție: la acest plural, bilingv

text nu există nicio relatare „adevărată” care să servească drept fundament pentru cea a naratorului

încercări mereu eșuate de a-și spune propriile povești, dar versiuni infinit multiplicate

care nu reușesc să cadă de acord asupra unor chestiuni cruciale.518 Deoarece traducerea (și, strâns legate

odată cu ea, conștientizarea insuficienței și impotenței oricărei/tuturor limbii) este centrală pentru textele lui Beckett, posibilitatea unei alte limbi, o altă poveste bântuie ficțiunea de limbă a lui Beckett. Într-o etapă târzie a vieții sale, Beckett se întoarce

să-și pună în scenă propriile piese într-o altă limbă, germana, revizuind limba germană

traduceri ale operei sale în proces: piesa de teatru scurtă Nacht und

Din această întâlnire a apărut Träume.

519 Încercarea de a realiza tăcerea care

a fost văzut de majoritatea criticilor ca fiind crucial pentru munca lui Beck ett

o nouă interpretare în această lumină, în liniile de deschidere și de încheiere ale

Eseul sensibil al Olgăi Ostrovsky „Le Silence de Babel”:

În mișcarea largă spre tăcere împotriva tăcerii descrisă de Beckett

lucru se introduce o altă tăcere – o reflectare redusă a acesteia din urmă –: cea a

doua limbi..

[Țara exilului lui Beckett este situat acolo] unde distincțiile dintre limbă dispar și necesitatea de a numi este aproape redusă la nimic. Acolo este

cuvântul își va putea găsi din nou pântecele tăcerii, prima și ultima sa limbă maternă.

520

„Tipul de tăcere pe care o păstrează”. Spații, pronume

de străinătate: dintr-o operă abandonată, „Trilogia”

Pentru că este foarte bine să păstrezi tăcerea, dar trebuie să iei în considerare și

un fel de tăcere pe care o păstrezi. (UNN 309)

Tot ce știu este ceea ce știu cuvintele și lucrurile moarte, și asta face

o mică sumă frumoasă, cu un început, un mijloc și un sfârșit în

frază bine construită și sonata lungă a morților. (M 31)

Furia mă ducea uneori la ușoare excese de limbaj. nu puteam regreta

ei. Mi se părea că orice limbaj este un exces de limbaj. (M 116)

Mișcarea lentă și tentativă a lui Beckett înapoi la engleză ar fi putut fi

declanșat de cererea de a traduce Godot în engleză (1956); cu Krapp's

Last Tape (1958), Beckett reia scrisul de teatru în limba engleză, implicând

mai direct material autobiografic . În același timp, începe un nou

518 Hill, Ficțiunea lui Beckett în cuvinte diferite, 51.

519 Cf. Douglas McMillan, Martha Fehsenfeld, Beckett în teatru vol. I. (Londra: John

Calder, 1988).

520 În: L'Herne No. 31 (1976), 196, 211, tradus și citat de Fitch, Beckett și Babel,

187, nota 18.

experimentare în ficțiune în limba engleză, căutând o nouă plecare după The

Innominabil care se materializează în limba engleză From an Abandoned

Work (1958) și From an Unabandoned Work – un fragmentar activ

Text în limba engleză, dintre care unele aveau să devină prima operă majoră în proză a lui Beckett după The Unnameble : the French Comment c'est/How It Is . The

text care marchează o „întoarcere” la limba maternă mult timp împins în spate-

teren, până la punctul de a deveni o „a doua limbă” de scris pe tot parcursul

1950, este una dintre cele mai vizibile conștient de limbaj din producția de proză a lui Beckett: limbajul este pretutindeni tematizat ca un mediu (defectuos), semnalând o abordare creativă și, în același timp, înstrăinarea față de propria limbă neabandonată. Cuvintele în limbi străine ies în evidență din acest text

aproape programatic, ca „găuri” în deschiderea către spații de străinătate;

multilingvismul vocii vorbitoare sau „vocirea străină” este condus cu scrupulozitate acasă:

Acesta este singurul cal complet alb pe care mi-l amintesc, ceea ce cred eu pe germani

cheamă un Schimmel, oh, am fost foarte rapid când eram băiat și am acumulat multe cunoștințe, Schimmel, cuvânt frumos, pentru un vorbitor de engleză. (De la un abandonat

Lucru, CSP 157, sublinierea mea)

Pasajul de încheiere din From an Abandoned Work revede bântuirea

imagini, abundente de ecouri slabe, reduse la tăcere ale unui decor distinct irlandez,

care caracterizează ficțiunea lui Beckett de la Watt încoace, prin Trilogie

și Textes pour rien/ Textes for Nothing ; aici din nou limba scrisului

este expus într-un gest dublu metaleptic – nu numai cititorului i se amintește

că ceea ce el/ea citește este un text, citit ca și cum ar fi monologul unui

voce fără nume, dar, de asemenea, că este un text scris într-o limbă, engleza, care funcționează ca și cum ar fi limba scrisului și ipotetizează

existența unei (alte) limbi străine.

Lucruri dure le iau aceste ferigi mari, cum ar fi tulpinile amidonate, foarte lemnoase, teribile

pielea picioarelor prin pantaloni și apoi găurile pe care le ascund, îți rupe piciorul dacă nu ești atent, groaznic engleză asta, cad și dispar din vedere,

ai putea să stai întins acolo săptămâni întregi și nimeni să nu te audă, m-am gândit adesea la asta în munți, nu, este o prostie să spui, tocmai am continuat, corpul meu făcându-și

cel mai bine fără mine. (Din o lucrare abandonată, CSP 164, subliniază-mi)

Primele texte pe care Beckett le-a compus în limba franceză (4 Nouvelles – Premier Amour ,

L'Expulsé , Le Calmant , La Fin) poate fi citit ca un șir de tulburătoare

fantezii subiective care reinventează narațiunea (modelul picaresc al căutării); ei au, de asemenea, în comun cu Trilogia, al cărei decor ei

318prefigurare, o descriere a spațiilor metaforice de izolare, povestirea

nașterea și moartea. Peisajele lor (imaginare) sunt construite ca reziduuri de a

memoria Irlandei: peisajul de mlaștină neclar prin care rătăcește eroul Premier Amour/First Love este asemănător cu peisajul din Molloy. Aceste

peisajele („scullscapes") sunt în mod enfatic derealizate, transformate în fictive

entități cu o existență întemeiată exclusiv în scris; spatii exilice care, in

contrast marcat cu re-crearea de către Joyce a unui spațiu lăsat în urmă cu documentarul

scrupulozitate, tind să șstergă fiecare trăsătură de recunoscut, eliminând-o,

abstragand-o la o stranietate evocatoare. Cu atât mai mult, în Trilogie

referirile la Irlanda iau forma unui exotism at pe primul plan si

șterse, pe baza deplasării aluziilor irlandeze și a exploatării

de alteritatea lor. Destul de interesant, ecourile Irlandei se schimbă din

Textul din franceză în engleză, dobândind nuanțe semnificativ diferite: în franceză, ele funcționează ca bunuri de străinătate, exotism, neconținute sau localizate și neconținute în limbă. Temele irlandeze apar, în mod non-intruziv, dar cu o frecvență considerabilă, de-a lungul Trilogiei: un număr

de stereotipuri sunt jucate – de exemplu, vremea este discutată pe larg în

Molloy și Malone Meurt/Malone Dies, la fel și calitatea pastorală a

pământ care, în versiunea în limba engleză, ar căpăta neapărat o calitate mai sarcastică, atacând în același timp topoi înrădăcinați de multă vreme din cultura engleză/anglo-irlandeză

și literatură și subminând toate posibilitățile de identificare cu o tradiție irlandeză în timp ce, în același timp, întemeiază textul (în limba engleză).

în ea.

521

521 În Molloy, servitorul lui Lousse îi mânuiește pe Molloy un cuțit de bucătărie cu mâner din

„așa-numitul corn irlandez autentic" – expresia engleză fiind încărcată cu un caracter cultural-

referință literară care este absentă din textul francez, unde semnalează doar exotism

și poate fi citită ca o aluzie la valoarea monetară a obiectului (de proastă calitate, după cum se dovedește): cuțitul „...avea o prindere de siguranță, extrem de periculoasă așa cum părea curând și

cauza a nenumărate tăieturi, peste degetele mele prinse între mânerul so-

numit corn irlandez autentic..." (M 45, Italic mine) – în franceză, „le manche en vraie

corne d'Irlande, soi-disant' (Molloy. Paris: Minuit, 1951, p. 67). Cf. Emilie Morin,

„Dar la naiba cu tot acest nenorocit de peisaj”: Irlanda în traducere în Samuel Beckett

Molloy', în: Global Ireland, eds. O. Pilný, C. Wallace, Litteraria Pragensia (Charles

Universitatea din Praga, 2005), 223-24. În mod similar, mențiunea tocană irlandeză preparată de

Skivvy-ul lui Moran capătă un sens foarte diferit în textele franceză și engleză -

în timp ce în franceză este un atu în construirea unui context de exotism condus ad

absurdum , în engleză are asociații mai localizate și, de asemenea, încărcate politic

adus în joc: „Am pătruns în oale. Tocană irlandeză. Un hranitor si economic

farfurie, dacă este puțin indigerabilă. Toată cinstea pământului pe care a adus-o înaintea lumii” (M

98, cursive ale mele). În general, textul englezesc, fiind mai aproape de tradiția irlandeză și de

stereotipurile irlandezității care funcționează ca subtexte și împotriva cărora reacționează,

 Temele irlandezității, cu totul specifice într-un context irlandez, sunt diferite.

plasate în versiunea franceză unde referințele lor devin, dacă nu chiar legate

la cultura franceză așa cum sugerează Emilie Morin,522 funcțional ca un mai general

spațiu al străinătății. Numele care vor fi stabilite în „Trilogie” – Molloy, Malone –

nu numesc în franceză așa cum o fac în engleză, ancorându-și purtătorii într-un

context irlandez; în consecință, aceste nume irlandeze în context francez deschid „a

spațiu al ciudățeniei, un buzunar al altora, o graniță cu engleza irlandeză

care deodată începe să existe în franceză”523, al cărui efect este deci rigurozitate

de netradus, deoarece apar deja ca traduceri proprii. Aceste nume proprii într-un context lingvistic străin pot fi văzute ca elemente ale reine Sprache a lui Walter Benjamin, golite de conținut și semnificație conceptuală, dar

inepuizabil pentru semnificație potențială, interpretare; ei desemnează mai degrabă decât

semnifica. În mod paradoxal, denumirile proprii care pot trece neschimbate, fără pierdere, dintr-o limbă în alta, sunt intraductibile: deși rezistă încorporarii, locuind într-un spațiu la marginea limbajului obișnuit, nu au viață independentă în afara lui. Acești agenți aparent nomazi care par să se miște liber între diferite medii lingvistice se apropie

analiza să fie cu totul intraductibilă, întrucât străinătatea lor specifică – lor

identitate aparentă – nu poate fi transpusă dintr-o limbă în alta; în consecință, „Malone” și „Molloy” nu vor avea niciodată aceeași aură în engleză ca și în franceză. Ca titluri de ficțiune, aceste nume proprii – familiare în limba engleză ca semn al „altului” din limba engleză, necunoscute până la punctul

de exotism în limba franceză – alertează cititorul asupra jocului complex al discontinuităților

pândind în text, oferind acestor ficțiuni o metaforă pentru propriul statut, acela de idiom intraductibil.

524

expune temele irlandeze cu o agresivitate neregasita in textul francez, unde majoritatea

de asemenea aluzii sunt plasate într-o nișă de străinătate: după orice aparență, Moran și naratorul lui Malone Dies sunt amândoi exasperați de peisaj („Ce pământ pastoral,

Dumnezeul meu', M 159, sublinierea mea ; „Dar la naiba cu tot acest nenorocit de peisaj”, MD 279).

522 „Dar la naiba cu tot acest nenorocit de peisaj””, 224.

523 Hill, Ficțiunea lui Beckett în cuvinte diferite, 9.

524 Leslie Hill, în capitolul 6 („Numirea corpului”) din ficțiunea lui Beckett: în cuvinte diferite

(100-120) discută pe larg unele dintre numele Beckett care călătoresc prin limbi,

luminând și mai mult poziția excentrică a lui Beckett între limbi: Lemuelul din Trilogie

(cu reverberații puternice ale propriului nume al lui Beckett, Samuel: cf. „Sam”, Watt), un vechi

Numele testamentului (Proverbele 31:8, cel care „ar trebui să-și deschidă gura pentru cel mut în

numele tuturor celor care sunt numiți pentru a dest ruction’) primește un personaj care ucide

toate personajele din Malone Dies cu o secure ; Domnul Hatchett, un personaj din Watt,

apare la sfârșitul lui Malone Dies ca unul dintre instrumentele de execuție ale lui Lemuel, prin

un joc de cuvinte bilingv: „sa hache” (hatchet, nu axe, ca în versiunea engleză) – „encoding”

320Moran, cel de-al doilea povestitor al lui Molloy, pe călcâiele carierei sale, Molloy,

digresează asupra numelui pe care pare să-l traducă/ domestice într-o

alt context decât cel sugerat de nume – deoarece „Molloy” apare inevitabil ca un nume străin, canalizând presiunea lingvistică și culturală în

ficțiune care îi poartă numele. Inflexiunile pe care Moran le dă numelui par să-l apropie de franceza, limba de scriere Molloy, accentuând

nedeterminarea (în franceză) cărei limbi îi aparține numele. The

ștergerea numelui „Molloy" în acest act de „traducere" oglindește în mod curios instabilitatea ontologică, nedeterminarea personajului Molloy și, în cele din urmă, ficțiunea Molloy. Dacă titlul Molloy îl identifică pe protagonistul romanului

(cf. Anna Karenina , Tess of the d'Urbervilles etc.), atunci ficțiunea deviază

din model, deoarece Molloy este protagonistul primului (la persoana întâi

narațiune) numai o parte, devenind obiectul căutării lui Moran în a doua. Mai mult decât atât, în timp ce Molloy însuși are dificultăți în a-și aminti propriul nume sau numele orașului său, Moran este cel care îl „amintește" (adică, îi atribuie un nume, de obiect). În fragmentul de mai jos, Moran pare să ocupe o poziție intermediară, de traducător (a numelui și a asociațiilor sale) într-un

idiom cu care relația lui rămâne nu mai puțin nedeterminată decât a lui Molloy

statut în ficțiunea (a lui, a lui Molloy). Deși el afirmă că îl favorizează pe al doilea

Versiunea („franceză") – în consecință, pentru a realiza în cadrul narațiunii traducerea în franceză și, astfel, pentru a meta-tematiza trecerea lui Beckett, născut în irlandez, la franceză ca limbă de scris – el este conștient de distincția

a „propriei sale" Mollose din (la fel de fictiv) Molloy:

Dintre aceste două nume, Molloy și Mollose, al doilea mi s-a părut poate că

mai corect. Dar abia. Ceea ce am auzit, în sufletul meu presupun, unde acustica

sunt atât de proaste, a fost mai întâi o silabă, Mol, foarte clară, urmată aproape imediat de a

al doilea, foarte gros, parcă înghițit de primul și care ar fi putut fi

oy cum ar fi putut fi ose, one, sau chiar oc . Și dacă aș fi înclinat spre

Ose, era fără îndoială că mintea mea avea o slăbiciune pentru acest final, în timp ce

altii au lasat-o la rece. [...] Și de acum înainte, fără să țin cont de preferințele mele, o voi face

Mă forțesc să spun Molloy, ca și Gaber. Că s-ar putea să fi fost două diferite

persoanele implicate, unul al meu Mollose, altul Molloy al anchetei,

a fost un gând care nu mi-a trecut nici măcar prin minte și, dacă ar fi fost așa, ar trebui

un alt nume pentru autor (exterminatorul personajelor fictive), cel al lui Lemuel

Hachetă, alături de suprapunerile biblice. Numele (fictiv) Hatchet este, de asemenea, un

joc de cuvinte oblic pe Hatchette, o editură care a refuzat manuscrisele Beckett pe motiv de conținut pornografic. Cel mai exhaustiv tratat despre numele Beckett este teza de doctorat a lui Jeremy Parrott, Change All the Names: A Critical Onomasticon of Characternyms

în Operele lui Samuel Beckett (Szeged, 2004).

BECKETT THE "ILLSTARRED PUNSTER": LITERATURA AUTO-EFFACING

L-am alungat... Cât de mic este unul cu sine, Dumnezeule bun!' (M 113,

accentul meu)

Caracteristic pentru vocile Beckett, ceea ce este transmis în tăcere sau împins

deoparte dobândește, în virtutea „retoricii” inerente oricărei utilizări a limbii, nu mai puțin

semnificație decât cea pe care vocea vorbitoare o pune în prim plan: așa este cazul

cu gândul că „nu mi-a trecut nici măcar prin minte” – infirmat de simpla rostire a propoziției. Sensul dublării „Molloy-Mollose”, celălalt ireductibil și domesticirea lui în limba franceză, a celui care vorbește o altă limbă și însușirea lui/sa în limba scrisului sau,

în limbajul „familiar” al scrierii, pătrunde pe Molloy și „Trilogia”.

un întreg. Având în vedere acest lucru, pare și mai neliniștitor ca Moran să vorbească un limbaj care poartă o notă distinctivă de hiberno-engleză, atât în franceză.

525 și engleză – de exemplu, „Ridică-l, am spus, până când îl privesc” (M 155). În

În conformitate cu aceasta, atunci când scrie despre Molloy, el încearcă să-și delimiteze trecutul, unde se află ca și cum ar fi explicat-o - traducându-l străinilor:

Prin țara Molloy mă refer la acea regiune îngustă ale cărei limite administrative

nu trecuse niciodată... Mă grăbesc să spun că acest oraș-piață sau sat era numit

Bally și reprezenta, cu terenurile sale dependente, o suprafață de cinci sau șase pătrate

mile cel mult. În țările moderne, asta cred că se numește comună,

sau un canton, uit, dar nu există la noi niciun termen abstract și generic pentru

asemenea subdiviziuni teritoriale. Și pentru a le exprima avem un alt sistem, de

frumusețe și simplitate singulare, care constă în a spune Bally (din moment ce suntem

vorbind de Bally) când te referi la Bally și Ballyba când te referi la Bally plus

domeniile sale și Ballybaba când te referi la domeniile exclusiv ale lui Bally însuși. Eu însumi, de exemplu, am trăit, și mă gândesc la încă în viață, în Turdy, hub

din Turdyba. Și seara, când mergem la plimbare, afară, la țară

Turdy, ca să iau o gură de aer proaspăt, am primit aerul curat de la Turdybaba,

și nici alta.' (M 134, cursive ale mele)

525 Emilie Morin subliniază cum, cu mai multe cazuri în Malone Meurt/ Malone Dies,

este sintaxa franceză care arată forme de accent, fronting, care amintesc de Hiberno-

engleză; pasajele privesc invariabil unele puncte de referință la mișcarea naționalistă irlandeză în literatură și cultură în general. Destul de interesant, versiunea în engleză

dintre aceste fragmente nu folosește tiparele caracteristice de fronting, dar are, de regulă, un ton mai dur decât textul francez, semnalând o îndepărtare de acea ideologie care permite

pentru o lectură autobiografică: cf. — Da, asta îmi place la mine, cel puțin unul dintre

lucrurile, pe care le pot spune, Sus Republica!, de exemplu, sau , Iubitule!, de exemplu,

fără a fi nevoit să mă întreb dacă nu ar fi trebuit mai degrabă să-mi taie limba sau să spun altceva. Da, nu e nevoie de reflecție, înainte sau după, nu trebuie decât să deschid gura ca să mărturisească despre vechea poveste, vechea mea poveste și despre tăcerea lungă care m-a tăcut, ca să tacă totul': „Dar la naiba cu tot acest nenorocit de peisaj"', 231-232.

322Bally, locul de naștere al lui Molloy este un ponim specific irlandez: prefixul Báile /

Bally apare într-un număr mare de așezări irlandeze – printre altele, în Báile

Atha Cliath/Dublin, sau Ballybrack, o suburbie din Dublin aproape de nativul lui Beckett

Foxrock; în același timp, este o obscenitate englezească (învechită). „Dublul" său, Turdy (în versiunea franceză, Shit/Shitba) este un alt joc de joc al lui Beckett.

mâna comentează „frumusețea și simplitatea singulară" a patriei sale, în timp ce

în același timp aducând în joc Tour Eiffel – tot, înlocuind unul englez

cuvânt pentru celălalt în textul francez, rămâne pierdut în traducere. Sistemul de diferențiere a așezărilor de peisajul rural închidere se prăbușește în mod sălbatic

absurditate comică, mai ales având în vedere retorica aparent autogeneratoare

a textului – cf. „prind aer curat" în afara Turdy. I se pare intrigant

este atitudinea lui Moran că, în timp ce dezvăluie familiaritatea lui cu Bally și cu cei

„Țara Molloy/Beckett”

526 în general, dintre care el însuși se dovedește a fi

locuitor și nativ, el oscilează între identificarea cu ea și celălalt public străin căruia i se adresează, contextul străin cu care este la fel de (ne)familiar și în care poate pretinde că aparține cu drepturi egale. Dihotomia implicită (înapoi, pastoral) „Bally” vs. „modern

țările oferă câteva indicii despre acest context, dar nu sunt suficiente pentru a-l ancora

siguranţă; stereotipurile irlandezității, prezente ca exotism idiosincratic condus la extreme absurde în textul francez, au o margine mai avansată în limba engleză, unde distanțarea (de ceea ce, prin definiție, este mai aproape de „acasă”) este mai mult

emfatic. Diferența dintre „Shitba” (în franceză) și „Turdyba”

ține de domeniul intraductibilității: același cuvânt (englez) nu ar fi

călătoriți în versiunea în engleză. Diferența dintre primul și al doilea (inițial „pastoral” și generic, cu o a doua carieră mai recentă ca argo

obscenitatea) nu poate fi citită decât în lumina versiunii în engleză „tradusă”, în timp ce

„Rahatul” mai ușor decodat în contextul în limba franceză deschide a

nișă de străinătate care privește limba engleză și nu poartă irlandeză

asociatii. Și mai interesantă este deplasarea pronumelor (generice) în care

Moran se include, la rândul său, pe sine și pe publicul său (fictiv): „noi” din „avem alt sistem”, plasat sub semnul ironii grele îndreptate împotriva

526 Despre referințele irlandeze din Trilogie vezi Eoin O'Brien: The Beckett Country (Londra: The

Black Cat Press și Faber&Faber, 1986). Hugh Kenner vede în dublarea Molloy/

Moran o împărțire îngrijită între „eul irlandez/francez al lui Beckett”, cea a „comidianului blând”

vs. „solipsist morbid”, făcând ipoteza interesantă, dar mai degrabă problematică, că

numai odată cu „vânarea” lui Molloy din Trilogie, scriitorul a fost eliberat să-l pună

limbajul întregii sale personalități. Această lectură se bazează pe un psihologic, biografic

interpretare a alegerii lui Beckett de a rupe legăturile cu patria sa: Samuel Beckett:

Un studiu critic, 56-58.

323 Republica, trebuie să fie irlandezi, totuși Moran însuși vorbește limba (franceză)

a „tu” în termenii căruia el traduce acest „noi”. Cu alte cuvinte,

Extratereștrul lui Beckett pare să interpreteze o versiune inversată a ceea ce Beckett însuși a interpretat în „Capitala ruinelor”: ca o voce intermediară, trans-

introducerea familiarului în cealaltă limbă, pentru celălalt public (francez), păstrând în același timp cu scrupulozitate orice autoidentificare fără echivoc.

527

Cu toate acestea, traducerile lui Moran (ale lui Molloy) nu arată aceeași traducere.

Poziția lui lator: în întâlnirea cu Molloy, Moran se plasează peste diviziunea – lingvistică, a apartenenței –, văzându-l pe Molloy în termeni de alteritate absolută. Acest lucru este întărit în mod ironic de subtextul biblic pus în joc, al înmulțirii pâinilor și peștilor:

Accentul lui era cel al unui străin sau al unuia care își pierduse obiceiul de a vorbi.

Dar dacă n-aș fi spus deja, cu ușurare, la simpla vedere a spatelui său, El este un

străin. Vrei o cutie de sardine? am spus eu. A cerut pâine și eu

i-a oferit pește. Ăsta sunt eu peste tot. Pâine, spuse el. (M 146)

Într-un text care pare a fi angajat în dialog cu el însuși în două limbi,

naratorul Beckett îl face pe cititor să fie martor la locul și șansa străinilor

ness, între limbi/în cadrul aceleiași limbi. Molloy este recunoscut ca

„un străin” dinainte – posibil chiar înainte de întâlnire – „la simplă

vederea spatelui lui'; cuvintele lui, deși după toate înfățișările rostite în cele ale lui Moran

limba, nu sunt cuvintele lui Moran. Fragmentul ar putea funcționa ca o alegorie

(„vocirea extraterestră”) pentru „Trilogia” în sine – un text dublu, al străinilor care călătoresc între cele două texte, fără a ajunge niciodată la sosire.

„Străinul” Molloy care „își pierduse obiceiul de a vorbi” în (unu/ambele/oricare)

limbajul până la punctul de a nu se putea identifica nici pe sine, nici numele locului său de naștere, este aruncat în „fără nume”. Experiența sa lingvistică, de divorț total între „lucruri” și „nume” (ca în țara Watt), scrisă în

cuvintele unei limbi străine și „traduse” în limba maternă, este de asemenea

experiența limbajului(lor) ca palimpsest: experiența „no names but

nume fără lucruri” și „tot ce știu este ceea ce știu cuvintele”.

527 Numele irlandez Bally apare și în The Unnamed, unde vocea vorbește

se referă la ea drept locul de naștere [sau] nereținut; în context, ironia lui Beckett este evident

îndreptat către catolicismul claustrofobic al Republicii: „Mi-au dat și mie pe

jos pe Dumnezeu. Mi-au spus că depind de el, în ultimă analiză. L-au avut sub autoritatea de încredere a agenților săi de la Bally, uit ce, acesta fiind locul, potrivit

la ei, unde darul inestimabil al vieții îmi fusese trântit în golul. Dar ceea ce au fost cei mai hotărâți să înghit au fost semenii mei (UNN 298,

subliniază).

Trăiam atât de departe de cuvinte atât de mult timp, înțelegi, încât era de ajuns

ca să-mi văd orașul, pentru că vorbim de orașul meu, să nu pot, înțelegi. E prea greu de spus, pentru mine. Și chiar și simțul meu de identitate era învăluit într-o lipsă de nume adesea greu de pătruns, așa cum tocmai am văzut cred. Și așa mai departe pentru toate celelalte lucruri care mi-au bucurat simțurile. Da, chiar

apoi, când deja totul se stingea, valuri și particule, nu puteau fi nimic

dar lucruri fără nume, fără nume, ci nume fără lucruri. Spun asta acum, dar la urma urmei

ce știu despre ei, acum când cuvintele înghețate se abat asupra mea, semnificațiile înghețate și lumea moare și ea, numită prost. Tot ce știu este ce

cuvintele știu, și lucrurile moarte, și asta face o mică sumă frumoasă, cu un început, un mijloc și un sfârșit în fraza bine construită și sonata lungă a

morții . (M 31, sublinierea mea)

Pasajul exprimă, de asemenea, moartea lumii prin limbă, prin „nume urâte”:

cuvântul și lumea se unesc („cuvintele înghețate se abat asupra mea”), im-

posibilitatea mântuirii lumii este codificată într-un limbaj care nu permite nicio ieșire. Vorbirea vocii este din ce în ce mai confundată cu vocea limbajului, imposibilitatea și obligația de a continua, cu

imposibilitatea de a pune capăt discursului. În acest sens, condiția Innumeabilului este aceea de a bâjbâi între cuvintele din (două) limbi(e), între limbi, el/(el)însuși un

efect de limbă(e), un joc de pronume:

…cineva spune că e vina pronumelor, nu există nume pentru mine, nu

pronume pentru mine, toata necazul vine de la asta, aia, e si un fel de pronume, nici asta nu sunt nici eu, hai sa lasam toate astea, uitam de toate astea, e

nu este dificil, preocuparea noastră este pentru cineva sau grija noastră este pentru ceva, acum

primim, cineva sau ceva care nu este acolo, sau care nu este nicăieri, sau care este acolo, aici, de ce nu, până la urmă, și preocuparea noastră este să vorbim despre asta

acum l-am prins, nu știi de ce, de ce trebuie să vorbești despre asta... (UNN 404, subliniază-mi)

Orice denumire, stabilire de relații este un efect al pronumelor; lung-

existența unui consens critic asupra „Trilogiei" ca căutare radicală (carteziană) a unei identități de sine ultimă, a sinelui și a condițiilor de supraviețuire ca cogito sau bare cogitare, fără sumă, se rezumă într-o ultimă instanță la un

joc de limbaj si pronume. În pasajul de mai sus, de la sfârșitul lui The

Nenumit înaintea celebrei versuri de închidere s, „Eul" vocii se modifică

într-o secvență neliniștită de pronume generice, de la un „tu" neidentificat și neidentificabil la un „noi" la fel de golit de conținut și de identificare cu orice altă entitate. Limbajul dictează asumarea pronumelor care, printr-un efect al limbajului, devin identificări bazate pe excludere/incluziune. Pasajul oferă de fapt o construcție minuțioasă a tuturor pronumelor care vin

BECKETT THE "ILLSTARRED PUNSTER": LITERATURA AUTO-EFFACING

325în intervalul său, unde „noi" și „tu" devin interschimbabile – atribuite

prin „cineva sau ceva" care nu poate exista decât în limbaj. Ce

Vocile Trilogiei, mai presus de toate vocea întortocheată a lui Innominabil în dispută este

o noțiune că realitatea, adevărul și personalitatea pot exista ca unitare și nemediate; iar aici lucrările lui Beckett par să conteste ipoteza centrală a nenumăratelor

studii ale romanelor.

528 Conform a ceea ce a devenit, multă vreme, cel

interpretarea dominantă a Trilogiei, sinele suprem, „Eul" al

Innominabilul este considerat o entitate, un adevăr dincolo de gama de cuvinte pe care limbajul nu reușește inevitabil să le reprezinte; ca atare, Innominabilul este trădat de limbaj, deoarece „adevărul său sine" este definit ca o esență ideală anterioară și

afară, toate condiţiile temporale şi materiale. Totuși, asta ar însemna o acceptare

a noțiunilor metafizice de esență și de sine esențială care pot fi abstractizate

din toate relațiile de multiplicitate, timp și discurs. După cum arată Derrida în

„Cum să eviți să vorbiți: negări"

529 aceasta ar cere ca limbajul să transcende

propria sa condiție fundamentală – adică să-și depășească propriile formulări discursive care nu pot decât să ridice o barieră în calea cunoașterii și a „sinelui adevărat" și să se inventeze din nou, în atemporalitate și atemporalitate. Ce este în joc în

Eșecurile constante ale lui Unnameble („Ceea ce vorbesc, cu ce vorbesc, totul vine

din ei'; „Nu pot să-mi deschid gura fără să-i proclam, iar părtășia noastră, la asta m-au redus") este să urmăresc, într-un proiect de negativitate, imposibilitatea de a situa „eul" în afara vocii și în afară.

relația cu ceilalți, într-o liniște holistică a „dincolo" sau, Vidul – în

cu alte cuvinte, imposibilitatea de a separa vocea de limbaj (erau acolo

un limbaj care să facă posibilă gândirea la o voce nemediată de limbaj). În loc să expună eșecul limbajului, acest proiect expune conceptul

528 Vezi studiile clasice ale lui Hugh Kenner: Samuel Beckett: A critical study (New York: Grove

Press, 1961); A Reader's Guide to Samuel Beckett , 1976; Beckett din 1964 al lui Richard N. Coe

(Edinburgh & Londra: Olliver & Boyd Publishers); Discuția lui Anthony Cronin despre

Trilogia: O chestiune de modernitate (Londra: Secker & Warburg, 1966) și Samuel

Beckett: The Last Modernist (Londra: HarperCollins, 1977), precum și astfel de critici

volume precum Călătoria în haos a lui Raymond Federman (Berkeley: Universitatea din

California Press, 1965), influența discuție carteziană a lui Michael Robinson despre opera Beckett, The Long Sonata of the Dead (Londra: Rupert Hart-Davis, 1969).

Această viziune iese la suprafață în explorările critice mai recente ale ficțiunii lui Beckett: în Christopher

Cuvintele pe moarte ale lui Ricks Beckett (Oxford University Press, 1993) sau ale lui Peter J. Murphy

Reconstruind Beckett. Limbajul pentru a fi în ficțiunea lui Samuel Beckett (Universitate

de Toronto Press, 1990).

529 În: Limbile de nespus. Jocul negativității în literatură și teoria literară,

eds. Sanford Budick și Wolfgang Iser (New York: Columbia University Press, 1989),

3-70; cf. Shira Wolosky, „Samuel Becke tt's Figural Evasions", ibid., 165-188.

de sine pură (ne)atinsă, întemeiată pe imposibilitate – în divorț

din limbaj, timp și spațiu, pentru că sinea are loc, ia naștere

exact în acestea, mai ales în limbaj.530 După cum susţine Shira Wolosky, a lui Beckett

textele ajung la o remodelare a noțiunii de sine, altfel decât unitară

esență, auto-identitate nemediată și faceți acest lucru printr-un proces invers sinuos

de „înfrângerea tuturor eforturilor de a realiza identitatea de sine" – în conformitate cu generalul

Beckettian via negativa. În lupta împotriva limbajului și ca celuilalt,

Innominabilul descoperă că „acest limbaj este singurul loc pentru el însuși, că nu există el însuși fără „ei"... Încercând să se desprindă de toți „predecesorii" săi, denunțându-i drept „existenți ai vieții", în cele din urmă doar mai departe.

îl încurcă, lăsându-l incapabil să se afirme decât ca altul.'

531

Deja în primele sale „încercări" în critici, Beckett pare să-l asediu pe

„vechiul ego" ca loc al coerenței, unității și certitudinilor ordonate: în Proust (1931)

el subliniază modul în care sinele este un proces în timp mai degrabă decât o entitate fixă, iar observațiile sale par să cartografieze strategiile scrisului-ca-proces care îi informează scrisul:

Vechiul ego moare greu. Așa cum a fost, un ministru al plictisirii, a fost și un agent

de securitate. Când încetează să mai îndeplinească a doua funcție, când se opune

printr-un fenomen pe care nu-l poate reduce la condiția unui concept confortabil și familiar... dispare. (P 10)

Văzute din acest capăt, atât incipitul, cât și liniile de închidere care reiau

eroismul eșecului poate fi citit ca o deconstrucție a pronumelor care funcționează ca bază lingvistică a conferirii și articulării identității în raport cu un

alte; nu mai există nicio credință în sinele numibil, deoarece sinele este lingvistic -

întemeiat în, conferit de, limbă(e). Așa cum apare în Textul 12 din Texte

530 Critici recente, neinformate de abordarea denumită în linii mari „negativitate", cum ar fi

Unwording the World a Carlei Locatelli ajunge și la concluzii convergente: „By

mijloace de scădere progresivă, întrebările timpurii referitoare la spațiu, subiectivitate și realități de bază au fost transformate în probleme epistemologice, implicând un simț al realității ca interpretare și concentrându-se pe limbaj în relație cu problema crucială a „structurii lucru" și a „structurii-propoziție" a realității. Beckett nu oferă

vreun răspuns cu privire la prioritatea unuia față de celălalt și nici nu pare interesat să găsească astfel de răspunsuri, dar ne tot spune cât de implicați suntem cu ambele limbi

și „lucruri".' Locatelli compară metoda lui Beckett de scădere cu cea a lui Husserl, dar,

argumentează ea, investigația literară a lui Beckett se dezvoltă într-o direcție netranscendentală

care arată interconexiunea dintre limbaj și realitate: „el nu caută un fundament incontestabil al cunoașterii, dar „neformularea" lui îi dezvăluie caracterul omniprezent.

caracterul limbajului, o descoperire care este însăși încărcată cu o importantă semnificație cognitivă" (2-3).

531 Misticismul limbajului, 82-83.

for Nothing , o deconstrucție și mai radicală a „selfității lingvistice"

care începe, parcă, acolo unde Innominabilul se rupe, „eu"/sinele este pentru totdeauna

fără adăpost printre pronume: „Repede repede să murim, fără el, precum am trăit, înainte să fie prea târziu, ca nu cumva să nu fi trăit. Și acum celălalt, evident, ce e de spus despre acest ultim altul, cu bolboroseala lui de oameni fără adăpost și

nelocat hims , acest altul fără număr sau persoană a cărei abandonat

fiind bântuim, nimic. Sunt trei drăguți într-unul, și ce unul, ce

a nimeni" (CSP 150, subliniază mine). Deschiderea întrebărilor The Unnameable,

cu o agresivitate fără precedent, conţinutul „eu" gramatical care

în curând se transformă într-un „tu” care rezistă citirii ca pronume generic, doar pentru a trece la un „ea” care reiterează parodic și revine versurile de început ale

„eu”. Rândurile conțin în granulație proiectul de (ne)întâmpinare că cel

romanul este să se desfășoare pe sute de pagini lacer care se completează

realizarea ultimei lipsuri de temelie a „realului”/eului, al cărui

existența este indisolubil legată de cea a limbajului: „call that going – call that on”.

Unde acum? Cine acum? Când acum? Fără întrebări. Eu, spun eu. Necredincios.

Întrebări, ipoteze, numiți-le așa. Continuă, continuă, spune asta merge,

sună asta... Spune, fără să știi ce... Poate că pur și simplu am consimțit în sfârșit la un lucru vechi.

Dar n-am făcut nimic. Se pare că vorbesc, nu sunt eu, despre mine, nu este vorba despre mine.

(UNN 291, sublinierea mea)

În mod similar, sfârșitul, mai degrabă decât o pierdere eroică a tuturor activelor secundare,

invenții, ficțiune-palimpseste („I will be delivered of Malone and the other”, 299; „Toți acești Murphy, Molloys și Malones nu mă păcălesc. M-au făcut să-mi pierd timpul, să sufăr degeaba, să vorbesc despre ei când, pentru a nu mai vorbi, ar fi trebuit să vorbesc despre mine și numai despre mine”, 303)

într-o despărţire a sinelui pentru a atinge acea egoism ireductibil care

este dincolo de limitele expresibilității, pentru a ajunge la o „cogitare goală”,

și prin care se poate ajunge în sfârșit la tăcere, reiterează imposibilitatea conceperii unor astfel de categorii în afara limbajului.

532 Văzut într-o altă lumină,

532 Una dintre controversele centrale în critica Beckett a fost cartezian vs.

s-a încheiat' lectura naratorilor la persoana I ai Trilogiei. Exegeza timpurie, carteziană are

a propus unitatea celor trei voci ca o conștiință/sine unic, identificabil (care își împărtășește activitățile de bază cu alți protagoniști Beckett, de exemplu Watt, Estragon), bazat pe

presupunerea unei unități secvențiale între cele trei texte în care Innominabilul apare ca

etapa finală a procesului cartezian de auto-descoperire/auto-dezmembrare (începând cu suma corporală a lui Molloy și terminând cu cogito-ul abstract al Innominabilului):

328întrebarile care se întorc ale Innominabilului („poate că am fost pur și simplu de acord în cele din urmă

la un lucru vechi'; „poate că mi-au spus deja”) ar putea fi citit ca a

exprimarea nu a „Eului” care caută să se situeze în afara limbajului, ci ca o voce a limbajului însuși care vorbește „Eul”:

… voi fi eu, trebuie să mergi mai departe, eu nu pot continua, trebuie să mergi mai departe, eu voi merge mai departe, tu

trebuie să spună cuvinte, atâta timp cât sunt, până mă găsesc, până când mă vor spune,

durere ciudată, păcat ciudat, trebuie să mergi mai departe, poate s-a făcut deja, poate

mi-au spus deja... unde sunt, nu știu, nu voi ști niciodată, în

tăcere nu știi, trebuie să mergi mai departe, nu pot continua, voi merge mai departe. (UNN 414,

accentul meu)

Site-ul în care locuiește vocea vorbitoare, imposibilul „aici” al Innominabilului

vs. „în altă parte” devine discursul însuși – un loc de producere a sensului.

În acest discurs, prin definiție desfășurat în timp, în timpul devenirii sinelui, un posibil temei lingvistic al „eu” este indicat de ultimul.

implicarea (logic) imposibilă a propoziției, unde trecutul (perfectul) și

viitorul apar ca interschimbabil – în conformitate cu cotitura textelor de mai târziu Beckett

de spațiu, eveniment, voce și comunicare implicită din ce în ce mai virtuală:

Adaug asta, pentru a fi în siguranță. Aceste lucruri le spun și voi spune, dacă voi putea, sunt

nu mai, sau nu sunt încă, sau nu au fost niciodată, sau nu vor fi niciodată, sau dacă ar fi, dacă ar fi

sunt, dacă vor fi, nu au fost aici, nu sunt aici, nu vor fi aici, ci în altă parte.

Dar eu sunt aici. Așa că sunt obligat să adaug asta. Eu, care sunt aici, care nu pot vorbi, nu pot să gândesc și care trebuie să vorbesc, și de aceea poate să gândesc puțin, nu pot doar în raport cu mine care sunt aici, cu aici unde sunt, dar pot puțin, suficient, nu știu cum, fără importanță, în raport cu mine care a fost altundeva, care va fi altundeva și cu acele locuri unde am fost, unde voi fi. Dar am

nu a fost niciodată altundeva, oricât de incert ar fi viitorul. (UNN 301, sublinierea mea)

Este instructiv să citim deconstrucția treptată a poziției de către Trilogie

a vorbitorului împotriva deconstrucției tuturor pozițiilor subiect/obiect înscrise

în limbaj, așa cum este pus în aplicare în ultimul „autograf” al lui Beckett, Worstward Ho . The

vezi Hugh Kenner, Samuel Beckett: A Critical Study (1961); Ruby Cohn (Samuel Beckett:

The Comic Gamut , 1962) citește, de asemenea, cele trei voci ca o secvență de decădere progresivă.

Olga Bernal oferă o versiune mai rafinată a secvenței: cu ea, Innominabilul corespunde unei stări de cogitare fără un pronume personal fix (Langage et fiction

dans le roman de Beckett , 1969). În toate aceste lecturi, totuși, limbajul este tratat ca

echivalentul conștiinței/vocii; tăcerea la care aspiră Innominabilul este

astfel echivalat cu un vid (transcendental) în afara/dincolo de limbaj. Recent, non-cartezian

lecturi ale lui Beckett, totuși (Hill 1990; Rabinovitz 1992; Locatelli 1990; Trezise 1990;

Wolosky 1995; Szafraniec 2007), susțin că scrierea în „Trilogie” rezistă la toate acestea

ipoteze totalizatoare.

 „roman” al cărui punct de plecare reiterat periodic este „de acum spune pentru a fi

missaid' propune și, într-un spațiu dialogic de producție de sens, dezmembrarea

dă putere toate pozițiile posibile ale subiectului/obiectului de voce în discurs: „h[im] – one – it”. Programul limbajului „necunoaștere/neformulare”, urmărit în proza târzie, înconjoară toate întrebările inerente limbajului ca comunicare – conținut, reprezentare, poziția vorbitorului, poziția destinatarului –

încercând la nesfârșit să le elimine pe toate. Cu toate acestea, textele promulgă ineliminabilitatea

reprezentare si comunicare prin urme lingvistice, residua , unde

limbajul, oricât de impersonal și de origine oricât de nedeterminată, reproduce pentru totdeauna spațiul gol al vocii: „fără cuvinte pentru ea ale căror cuvinte”. Acest

textul, „unlessenable minimum – best mai rău” de reducere lingvistică este împotriva

limba/cuvântul făcut carne: nu numai cuvintele sale sunt lipsite de trup, ci și cu încăpăţânare

repropune întrebarea: discursul es are nevoie de un subiect?

ale cui cuvinte? Întrebați degeaba. Sau nu degeaba dacă spui nu știind. Nici o zicere. Nu

cuvinte pentru cel ale cărui cuvinte. L? Unul . Fără cuvinte pentru cel ale cărui cuvinte. Unul?

Ea. Fără cuvinte pentru el ale cărui cuvinte. Mai bine și mai rău așa. (NU 98, subliniază-mi)

„Trilogia” cartografiază un proiect de critică, mai degrabă decât criză, a scrisului și

lectură: nu numai că strategia sa radicală negativă de chestionare atacă

convenționalitatea ficțiunii și autoritatea îndoielnică în raport cu adevărul limbajului în sine, dar, depășind producerea de metanarațiuni/parodii, arată în romanele sale însăși prezența scrisului, schimbând astfel esențial.

natura literaturii ca comunicare. După cum scrie Carla Locatelli, „Al lui Beckett

romanele au o funcție esențială critică și sunt înrădăcinate într-un paradox gnoseologic: ele aspiră la lipsa de sens dincolo de sensul inevitabil și continuă să spună că tânjesc după tăcere în timp ce „vorbesc”...

o consecință, se dezvoltă o atitudine diferită față de și se cere de la,

cititorul: conștientizarea lui este chemată să asiste la o producție de

adică procesul de producere a acestuia. Înțelegerea textului nu mai este separabilă de procesul de citire, la fel cum conceptele nu sunt separate de procesul în care sunt produse.

533

533 Neformularea Cuvântului, 69-70.

(un)Wor(l)dward Ho: Despre proza târzie a lui Beckett

Mai puțin. Mai puțin văzut. Mai puține vederi. Mai puțin văzut și văzut când cu cuvinte decât

când nu. Când cumva decât când nu cumva. Privește cuvintele estompate.

Nuanțele s-au estompat. Vidul s-a estompat. Dim d immed. Toate acolo, ca atunci când nu există cuvinte.

Ca atunci când nu cumva. Doar toate s-au estompat. Până când este gol din nou. Fără cuvinte din nou.

Nicicum din nou. Apoi totul neatenuat. Privește nestingherit. Aceste cuvinte aveau

estompat. (Worstward Ho, NR 111)

Textele târzii în proză ale lui Beckett, începând de unde Textes pour rien/Textes for Nothing

sfârşitul şi revizuirea şi reelaborarea nesfârșită a temelor și textelor anterioare

ficțiune, par reducerea redusă. Cea mai frapantă trăsătură lingvistică și stilistică a acestora este aparenta absență a stilului (în sensul lui Barthes le degré).

zero de l'écriture), o dezbrăcare a limbajului până în oase – un amănunţit, radical

minimalism care merge în fața tuturor (aparente sau ascunse) figurații/retorice.

Spre deosebire de folosirea limbajului comun și așa-numitul „limbaj literar” caracterizat printr-o figurație accentuată și o retorică mai densă, textele lui Beckett decrează

opere literare care redefinesc actul lecturii; ele constituie evenimente prin

virtutea suprafețelor lingvistice care funcționează ca spații libere, scrise fără stil,

534

534 Încă din 1932, în Dream of Fair to Middling Women (ed. Eoin O'Brien și Edith

Fournier, Dublin: Black Cat, 1992) afirmația „a scrie fără stil” apare cu o

insistență tematică în scrierea lui Beckett: engleza timpurie, exuberant metaficțională

Lucrările în proză sunt bântuite de conștientizarea că engleza (anglo-irlandeză) nu se potrivea la baza viziunii sale artistice, în contrast cu franceza în care „era mai ușor să scrii fără stil” (DFMW , 48). În scrisoarea germană din 1937 către Axel Kaun, unde Beckett se împiedică

după Mauthner și Schopenhauer, își formulează mai întâi poetica „Unwort”,

apare o legătură între „stil” și „scrierea în limba engleză formală”: „Și tot mai mult limba mea îmi pare ca un văl pe care trebuie să-l rupe pentru a ajunge la.

acele lucruri (sau nimicul) care se află dincolo de el. Gramatica si stilul! Pentru mine ei

par să fi devenit la fel de irelevante ca un costum de baie Biedermeier sau imperturbabilitatea unui domn. O mască” (Scrisorile I, 518). După cum a mărturisit Beckett în mai multe interviuri,

„lipsa de stil” ar putea fi obținută prin franceză; limba aleasă i s-a părut un mijloc de a „înlătura excesul” și „de a îndepărta culoarea”, pentru a „spori posibilitatea de a

lipsa de stil” și „ajunge la comunicarea pură”: vezi Knowlson, Damned to Fame, 357, 257.

Un astfel de „exces” și „culoare” par să fi fost defecte stilistice cu care Beckett le-a asociat

limbajul stilizat și „exuberanța și automatismele anglo-irlandeze” (Knowlson

357) caracteristică scriitorilor revivalişti. Pentru o discuție recentă despre rezistența lui Beckett

la moștenirea Renașterii, precum și încorporarea cu mai multe fațete a procesului de traducere în scrisul său – care permite, de asemenea, un ecou al anxietăților culturale cu privire la chestiunile de limbă/stil

în Irlanda după Renaștere – a se vedea Emilie Morin, „Translation as Principle of Composition”, în Samuel Beckett and the

Problema irlandeză, 55-95.

îndreptându-se permanent spre denotația pură, prezentul desăvârșit al scrisului.

Această scriere se desface definitiv, în maniera lui Bram van Velde

pictura așa cum a fost concepută de Beckett în cele trei dialoguri, expunând violent

„lacunele sale flagrante”535 – asemănătoare pauzelor care rup textura muzicală

a Simfoniei a șaptea a lui Beethoven, conform scrisorii din 1938 către Axel Kaun: „Există vreun motiv pentru care materialitatea terifiant de arbitrară a

suprafața cuvântului nu trebuie dizolvată, ca de exemplu suprafața sonoră a

Simfonia a șaptea a lui Beethoven este devorată de uriașe pauze negre, astfel încât pagini la sfârșit nu o putem percepe altfel decât un drum amețitor de sunete.

conectând prăpastii insondabile ale tăcerii?

536 Auto-reducere, responsabil

căci perpetuarea „voi merge mai departe” a lucrării este făcută chiar în subiect

și motivarea textelor care, potrivit lui Derrida, „face limitele

limba noastră tremură.'537

„Deci iar și iar”: scrierea de auto-reduceri progresive

Măsura în care auto-reducerea devine subiectul acestor scrieri

este cel mai bine exemplificat prin revizuirea programatică, rescrierea, fantoma textelor anterioare, care generează o rețea densă de relații intra-intertextuale.

în lucrarea târzie.

538 Această (meta)tematizare a textului desfacere, revocare

535 Împrumut termenul lui H. Porter Abbott, așa cum sa discutat în eseul său „Narrative”, în Palgrave

Advances in Samuel Beckett Studies, ed. Lois Oppenheim (Palgrave Macmillan, 2004), 7-29.

536 Scrisorile I, 518-19. Pentru o discuție despre proza târzie a lui Beckett în ceea ce privește pauzele muzicale

și fragmentarea activă vezi Leslie Hill, Beckett's Fiction in Different Words, 121-140.

537 „Această instituție ciudată numită literatură: un interviu cu Jacques Derrida", în

Jacques Derrida: Acte de literatură, ed. Derek Attridge (Londra: Routledge, 1992),

33-76. În același interviu, Derrida își justifică propria tăcere pe Beckett pe motive

că se simte „atât prea aproape, cât și prea îndepărtat" de autor pentru a putea „răspunde"

scrisul – deși preocupările constante ale operei sale pe de o parte și, pe de o parte

pe de altă parte, identificarea lui a scrisului cu dorința de stăpânire și, în consecință,

pretenția sa de a rezista acestei stăpâniri prin „afranchizându-se – în fiecare domeniu în care dreptul poate stabili legea" în „instituția fără instituție" numită literatură, în același

interviu (36, 41), sunet cu o rezonanță prea perceptibilă a lui Beckett. Pentru o com-

Tratamentul prehensiv al lui Beckett și/în Derrida vezi Asja Szafraniec, Beckett, Derrida,

și Evenimentul literaturii .

538 Împrumut termenul inventat de Brian Fitch, „Jus t Between Texts: Intra-Intertextuality", în

Textul narcisist: o lectură a ficțiunii lui Camus (Toronto: Universitatea din Toronto

Press, 1982), 89-108; Beckett și Babel: o investigație asupra statutului bilingvului

Work (Toronto: University of Toronto Press, 1988), 23-37. Printre investițiile fundamentale-

irigații ale scrierii de noi texte din, sau pliere asupra textelor anterioare, precum și un

comunicare intra-intertextuală mai pronunțată în teatrul și proza lui Beckett

lucrări, lucrarea lui Susan Brienza trebuie menționată: noile lumi ale lui Samuel Beckett:

stil în metaficțiune (Norman, Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1987).

și, în eventualitate, restabilirea textelor anterioare tinde să devină „o retorică

se transformă în sine, generând substanță nouă din opoziția făcută de rezistență,

unde instrumentele de rezistență devin lucrul însuși.'539 În această extinsă intra-

intertext, un text îl poate genera pe celălalt (spațiul imaginar al Imaginației

Dead Imagine, 1965, este rescris în Ping, 1966) sau poate, cu un puternic

gest auto-referențial, „șterge” celălalt; inversiuni strategice între lucrări

poate anula textul anterior (itizat) și, în lumina acestei anulări, rescrie

texte noi. Enough (1965) se deschide cu un pasaj care „anulează” textele anterioare,

dar face acest lucru cu o revocare completă a oricărei poziții de autoritate pe care ar putea părea să susțină:

Tot ce merge înainte de a uita. Prea mult la un moment dat este prea mult. Asta dă stiloul

este timpul să notez... Când stiloul se oprește, merg mai departe. Uneori refuză. Când acesta

refuză, merg mai departe. Prea multă tăcere este prea mult. Sau este vocea mea prea slabă uneori. Cel care iese din mine. Atât pentru artă și meșteșuguri. (CSP 186)

În timp ce prima propoziție pare să confere textului un statut de prioritate față de

toată scrierea anterioară, afirmând caracterul său definitiv, pasajul revocă toate astfel de implicații printr-o respingere a textului/vocii ca sursă de autoritate/

sensul – textul apărând, mai degrabă, ca o devenire continuă a cărei sursă

este situat dincolo de controlul vorbirii vo ice: „atât de mult pentru artă și

meşteşug'. În același timp, nedeterminarea radicală a textului și gramatica generală

ruptura permite lecturi contradictorii de „uitare” (uitat/uitat), transformând „tot ce se întâmplă înainte” atât în subiect, cât și în obiectul actului de uitare, jucându-se pe un text care tematizează eșecul de a-și aminti propriul său

pretexte.

O mișcare inversă, a unui text generând pe celălalt, este la lucru în

secvența All Strange Away (1963-64) – Imagination Dead Imagine (1965) –

Ping (1966): titlul celui de-al doilea este deschiderea primului, în timp ce cel

deschiderea dialogică a secundei preia situația imposibilului „imaginație mort” unde textul anterior o oprește:

Imaginația mort imagina. Un loc, asta din nou. Niciodata alta intrebare. Un loc,

apoi cineva în ea, asta din nou. Târăște-te din patul de moarte încrustat și trage-l la a

loc în care să mori. (All Strange Away , CSP 169)

Nici urmă de viață, zici tu, pah, nicio dificultate acolo, imaginația nu încă

mort, da, mort, bun, imaginație moartă imagine. Insule, ape, azur, verdeață,

539 Andrew Renton, „Figuri cu handicap. De la Residua la Stirrings Still', în The Cambridge

Companion to Beckett, ed. John Pilling, 169 de ani.

o singură privire și a dispărut, la nesfârșit, omite. Până tot alb în albul

rotondă. (Imagination Dead Imagine , CSP 182)

În mod similar, imaginea de închidere a Imagination Dead Imagine , a unui „pată albă”.

pierdut în alb', este punctul de plecare pentru Ping: 'Toate cunoscute toate albe goale

corp alb fixat picioarele de o curte unite ca cusute’ (CSP 193) – ca și cum ar fi

îndemnul The Unnameable, pentru a continua, s-au transformat treptat în a

revenirea la/asupra textului, în măsura în care motivația din spatele textelor târzii, chiar subiectul lor dacă se poate vorbi despre un subiect în cazul acestor post-

textele narative (sau, cu termenul lui Porter Abbott, naratricide) este, cum să păstrezi

rescriere.

540

Această mișcare către o structură autoreferențială tot mai pronunțată,

comunicare intra-intertextuală și auto-rescriere continuă, culminând

în cele trei „romane” ale trilogiei Stirrings Still – discutate de critici

de la sfârșitul anilor optzeci541 – produce texte aproape în întregime compuse din ecouri,

reiterări din lucrarea anterioară de proză și dramaturgie. Aceste texte, întotdeauna

în curs de a deveni „obiect sculptural”, din care versiunea publicată

este doar o solidificare temporară, nu se ocupă de o obiectivitate căutată a

limbaj, dar cu o „obiectivitate a limbajului”; etapa ultimă în astfel de

„solidificarea” este cea reprezentată de Worstward Ho , autograf „intradusibil”.542

Atât „trilogiile” Stirrings Still, cât și „trilogiile” Nohow On par repropuse, reiterate

încercări împotriva (același) conținut, convergentă în abordarea lor la nesfârșit

moment înainte de liniștea absolută. Ei ajung la o închidere non-narativă a stazei, de unde devine tot mai problematică perpetuarea scrisului.

in sine:

Până la atâtea lovituri și strigăte de când a fost văzut ultima oară, încât poate nu ar fi făcut-o

fi văzut din nou. Apoi, atâtea strigăte de când s-au auzit ultima dată loviturile, poate

540 Cf. H. Porter Abbott, „Narratricid: Samuel Beckett as autographer”, în: Romance Studies

11 (Iarna 1987), 35-46. Că lucrările târzii în proză ale lui Beckett trebuie citite în termenii unei structuri autoreferențiale din ce în ce mai dense și a unei rescriere continuă a textelor anterioare este o opinie aproape în general împărtășită de criticile recente ale lui Beckett; o contribuție semnificativă la citirea ultimelor „trilogii”, așa cum este indicat în titlu, este studiul lui Charles Krance, „Worstward”.

Ho și on-words: writing to(wards) the point', în Rethinking Beckett: a collection of

eseuri critice, eds. Lance St John Butler și Robin J. Davis (Londra: Macmillan, 1990).

541 Vezi Susan Brienza, Noile lumi ale lui Samuel Beckett: stilul în metaficțiune ; Linda Ben-Zvi,

Samuel Beckett (Boston: GK Hall, 1985) etc. Andrew Renton ('Disabled Figures:

De la Residua la Stirrings Still', The Cambridge Companion la Samuel Beckett,

167-183) discută, de exemplu, textele trilogiei Stirrings Still în multitudinea sa

încrucișări intra-intertextuale cu drama lui Beckett, începând cu Endgame până la A

piesa de monolog la Ohio Impromptu .

542 Andrew Renton, „Disabled Figures”, 170.

nu aveau să se mai audă. Apoi atâta tăcere de când s-au auzit ultima dată strigătele

că poate nici ei nu vor mai fi auziți. Poate astfel sfârșitul. Doar dacă nu mai mult decât o simplă acalmie. Apoi toate ca înainte. Mâncăturile și strigătele ca înainte

iar el ca înainte acum acolo acum plecat acum acolo iar acum plecat din nou. Apoi din nou pauză. Apoi totul din nou ca înainte. Deci din nou și din nou. Și răbdare până la

un adevărat sfârșit al timpului și al durerii și al sinelui și al celui de al doilea sine al său. (1, CSP 261)

… Așa că neștiind și fără sfârșit în vedere. Neștiință și, mai mult, nicio dorință

să știe nicio dorință de niciun fel și, prin urmare, nicio întristare decât că ar fi dorit ca loviturile să înceteze și strigătele spre bine și i-a părut rău că nu au făcut-o. Mijloacele acum slabesc acum clare parcă purtate de vânt dar

nici o suflare și strigătele acum leșin acum clare. (2, CSP 263)

… Așa și mult mai mult, așa-numita agitație din mintea lui până nu a mai rămas nimic

din adâncul interiorului, dar din ce în ce mai slab până la capăt. Indiferent cum indiferent unde. Timpul și durerea și așa-zisul sine. Oh, totul pentru a se termina. (3, CSP 265)

Închiderea, puternic afirmată în toate cele trei texte, pune de fapt în prim plan faptul că

orice final este ipotetic, doar virtual; sfârșit, așa cum este tematizat în Trilogia

deja, va cădea întotdeauna dincolo de limitele textului: „oh to end” în sine este

un enunț auzit/citit „numai din ce în ce mai slab”; sfârşitul, aşa cum îl anunţă acestea

texte, este pentru totdeauna prins în domeniul „apoi totul ca înainte”. The

trei texte, variații asupra aceluiași final imposibil, produc de fapt un text fără sfârșit, de nesfârșit, în care refuzul de a progresa, încercarea de stază absolută, transformă scrisul într-un text nesfârșit auto-generator și auto-lectur.

pe (așa-numitul) final.

„Într-un cuvânt toate summit-urile”: Strategii de defigurare

Limbajul acestor lucrări târzii de proză, refuzând cu obstinație figurația

prin strategii complexe de apotropism, este continuu redusă la sensul fizic, pur denotativ – o utilizare „cu totul neașteptată” a cuvintelor, o utilizare a limbajului care afișează o „literalitate ascunsă” și numită „pozitivistă” de Stanley Cavell,

în dorința sa de a scăpa de conotație, retorică, non-cognitive precum și

„amintiri incomode ale limbajului obișnuit”.

543 O întoarcere a oricărei figurări

în cei mai stricti termeni fizici și spațiali este una dintre cele mai izbitoare calități ale textelor din Fizzles, așa cum subliniază Shira Wolosky. Configurarea (cu

Termenul lui Beckett, voiding) o lungă tradiție de călătorie/căutări-narațiuni (a

a cărui deconstrucţie este deja propusă în naraţiunea anti-picarescă

din Murphy), Fizzle 1 cartografiază progresul sinuos al unui om neidentificat

figura într-un spațiu închis care seamănă cu un tunel subteran, reducând

543 „Încheierea jocului de așteptare”, în Must We Mean What We Say? O carte de eseuri

(Cambridge: Cambridge University Pres, 1969), 117-37.

acţiunea şi toate implicaţiile ei temporale la o mişcare spaţială, secvenţială, spre

trasarea unui curs prin spațiu. Adverbiale de timp „acum, din nou, încă,

până când, în sfârşit, încă o dată" măsoară relaţiile spaţiale minime, "explorând doar

cât de restrânse și restrânse pot deveni semnificațiile unor astfel de termeni atunci când li se permite să funcționeze numai în limitele contextului spațial”.

544 Privire de ansamblu

din această călătorie neformulată întrerupe aproape agresiv toate moralele, emoțiile

implicații naționale, religioase, psihologice ale progresului (devenirii), părăsirii

jos toate asociațiile metafizice tradiționale până la punctul în care „istoria”/progresul personal devine o serie de schimbări, bâjbâituri în spațiu:

În orice caz, încetul cu încetul, istoria lui prinde contur, cu, dacă nu este încă tocmai bună

zile și rele, cel puțin împânzite cu ocazii care trec bine sau greșit pentru

remarcabile, cum ar fi cea mai îngustă, cea mai puternică cădere, cea mai persistentă

prăbușire, cea mai abruptă coborâre, cel mai mare număr de viraje succesive la fel

fel, cea mai mare oboseală, cea mai lungă odihnă, cea mai lungă – în afară de sunetul

corpul pe drum – tăcere. Ah, da, și cel mai plin de satisfacții pasaj al

mâinile, pe de o parte, picioarele, pe de altă parte, peste toate acele părți ale corpului

la îndemâna lor. Și cea mai dulce lingă de perete. Într-un cuvânt toate vârfurile . Apoi

alte culmi, cu greu mai puțin înalte, cum ar fi un șoc atât de nepoliticos încât rivaliza cu cel mai grosolan dintre toate. (CSP 227-228, sublinierea mea)

Pasajul anulează cuvinte precum „bun, rău, remarcabil, cel mai îngust

rând, cădere, prăbușire, cea mai abruptă coborâre” care își pierd orice sens, cu excepția dimensiunii/direcției fizice; dezbrăcat de toate nuanțe figurative, „toate vârfurile” devine o angajare a schimbărilor de poziție. Această negare fățișă a figurației creează o absență, o transgresiune a implicațiilor/așteptărilor lingvistice normale care nu elimină, ci trage la existență prin ștergerea unor astfel de așteptări.

În același timp, de-figurarea efectuată de text returnează limba

la „locul” unde „are loc” figurația – adică aduce o re-

figuraţie care este în felul ei reprezentativă. Efectul tăierii scrupuloase se bazează în mare măsură pe urme, reziduuri de figurație

care nu poate fi eliminat, aluzie, codificare culturală care, într-un context care

refuză orice sens, în afară de cel mai strict sens literal, acordă lingvistică particulară

umorul acestor texte: „Limbajul lui Beckett este literal pentru că înfrânge ex-

figuri literare pe care le aminteşte inevitabil. Este un umor al absentelor, al

structuri șterse, dar încă modelează enunțul care le-a înlocuit”.

545

Un astfel de umor poate fi simțit în rezonanța anumitor clișee, rânduri de expresie,

aproape în ciuda reducerilor textului: în textul de mai sus, de exemplu, în

544 Shira Wolosky, Misticismul limbajului, 52.

545 Ibid., 53.

juxtapunerea utilizării literale și figurative a lui „mână” („pe de o parte”).

O astfel de metaforă moartă reziduală aruncă o lumină ironică asupra orbilor (în mod explicit).

târarea personajului:

Căci ar fi putut foarte bine să reușească, în cele din urmă, până la un punct, care ar fi avut

a înseninat lucrurile pentru el, nimic ca o rază de lumină, din când în când, să lumineze lucrurile pentru unul. Și totul poate deveni ușor, în orice moment, mai întâi

vag și apoi – cum se poate spune? – apoi din ce în ce mai multe, până când totul este inundat

cu lumina, drumul, pamantul, peretii, bolta, fara ca el sa fie un fel

cu atât mai înțelept... Inima? Fără plângeri. Merge din nou, suficient pentru a-l trece.

(CSP 225, sublinierea mea)

Un astfel de umor, izvorât din așteptările lingvistice frustrate și subliniate

în același timp, îndreptându-se constant asupra modului în care este concepută limba

de/ sensul este construit, este deja la lucru în „Trilogie" și Texte pentru nimic ,

de exemplu, în dimensionarea lui Innominabil [lui] unde se află: „Din centru

la circumferință, în orice caz, este foarte departe și aș putea foarte bine să fiu situat într-un loc

unde între cei doi" (UNN 295) – o propoziție care, în ciuda străduințelor sale

reduce orice sens la literal (dacă o astfel de afirmație este posibilă în contextul The Unnameable), pune în prim plan natura vorbitorului, a simplei

vocea . Denotația pură expune și subminează apelul la referință ca

principiul de control al folosirii limbajului: dacă lumea noastră este definită de utilizarea discursului, atunci pros e târzii ale lui Beckett anatomiză discursul ca condiție

de a trăi în lume/de a da sens lumii. Efortul scrisului împotriva figurației dezvăluie că figurația apare în ciuda ei însăși, este construită în structura limbajului:

Loc închis. Tot ce trebuie să fie cunoscut pentru a spune că este cunoscut. Nu există altceva decât

ce se spune. Dincolo de ceea ce se spune nu este nimic. Ceea ce se întâmplă în arenă este

nu spus. Ar trebui să se știe că va fi. Fără interes. Nu pentru imaginare.

(F5, CSP 236)

Un alt aspect al atitudinii anti-reprezentaționale a prozei târzii, îndeaproape

legată de contextul mai general al dispozitivelor de-figurative, se găsește în,

ciudat de convergent, strategia de a face limbajul din ce în ce mai matematic,

în reducerea reprezentării la formule şi mărimi matematice.546

546 Această trăsătură omniprezentă atât a textelor de proză, cât și a textelor de teatru (târzii) este indisolubil legată de

literalismul, mai general, al canonului Becke tt. Reducerile matematice şi

folosirea cifrelor si formulelor matematice este congruenta cu reducerile fizice care redefinesc realitatea, printr-o eliminare programatica a tuturor calitatilor secundare, in cartezian-

Gândirea newtoniană – un subtext stabil al ficțiunii engleze timpurii a lui Beckett, Murphy și

(mai ales) Watt . Aceste romane, precum și proza scurtă târzie unde este toată activitatea

BECKETT THE "ILLSTARRED PUNSTER": LITERATURA AUTO-EFFACING

337În timp ce această procedură este deja propusă în mod ludic în Murphy – în inventar

a corpului Celiei, sau în mișcările jocului de șah dintre Murphy

și dl Endon – își face treaba cu Watt și, mai târziu, cu Molloy unde, altele

decât un simplu joc metaficțional, ficțiunea face o încercare de a înțelege în mod exhaustiv „realul”/limbaj prin transformarea totul în liste nesfârșite de permutări și combinații: ale câinilor înfometați sistematic.

mănâncă restul din cina lui Knott sau pietrele lui Molloy. Lucrează proza târzie

continuă să pară și să revede în spații fictive și cioburi de narațiune

(mișcare fizică), transformându-le în extensie pură (matematică), dimensiune geometrică. În paralel cu activitățile sale în lucrările pentru teatru (de la Film, la „dramaticul” Come and Go și televiziune).

joacă ... dar norii... , la abstractizarea matematică pură a Quad), the

proza scurtă elimină totul în afară de măsura cantitativă – număr, cifră,

amploare, durată, extindere. În All Strange Away spațiul este prezentat în

cifre matematice: „Cinci picioare pătrate, șase înălțime, fără ieșire, nicio ieșire, încercați

el acolo' (CSP 169), continuând în matematizarea poziţiilor corporale

și actul sexual. Matematica preia controlul radical reificat, de-

lumea realizată, a „acea pată albă pierdută în alb”, în Imagination Dead

Imaginează-te și ping:

Până când tot alb în albul rotundului a. Nu intra, intră, măsoară. Diametru

trei picioare, trei picioare de la pământ până la vârful bolții. Două diametre în unghi drept AB CD împart pământul alb în două semicercuri ACB BDA. Minciuna

pe pământ două corpuri albe, fiecare în semicerc. (CSP 182)

Pardoseală albă, căldură ușoară, un metru pătrat nu s-a văzut niciodată. Pereți albi câte o curte

tavan alb un metru pătrat niciodată văzut. Corpul alb gol a fixat doar ochii doar doar. Urmele estompează gri deschis aproape alb pe alb. Mâinile atârnând palmele în față picioarele albe călcâiele împreună în unghi drept. (CSP 193)

Această trecere în reducerea matematică corespunde în mod ciudat reducerilor

a limbajului literalist: reprezentarea parcelelor prin configurații matematice/geometrice atent calculate, liste etc., elimină din text toate

experiență emoțională, redând (sau mai degrabă, inserând) inefabilul prin

plasare/durată – în acest sens, revenind la (în mod similar, cartezian-

minded) exhaustivă pseudo-științifică cat aloging de "real" în Joyce lui

„Itaca” care reușește să scoată în evidență emoția prin absența sa ostentativă.

redus sistematic la extensie/dimensiune pură (matematică, geometrică), au

mult timp discutat exhaustiv ca făurirea unui limbaj pentru reproducerea lumii mecaniciste a filosofiei carteziene. Pentru un tratament al matematicizării limbajului lui Beckett

în contextul defigurarii vezi Wolosky, Language Mysticism, 51-89.

338Această obiectivare radicală operează prin matematică și matematică

discursul, care cuprinde numai nonfizicul și nesimțitul, deci

situându-se pe polul „metafizic” al figurației, transferând sensul într-un plan pur figural. Mișcarea opusă, de defigurare, prin delimitarea sensului la strictul literal, elimină posibilitatea unui limbaj/lecturi figurate.

De la „nohow” la „nohow on”: resturile de scris

Scrierea (târzie) a lui Beckett se apropie la fel de aproape ca literatura

eradica figuralul – totuși existența lui, „pentru a se termina din nou” este posibilă prin însuși faptul că figurația, inerentă limbajului, se împotrivește la atingerea sa,

survenind aproape în ciuda ei înșiși. Lucrarea se întemeiază pe o imposibilitate: în

„obligația de a exprima”, obligația ultimă de a figura (Trei Dia-

logi), cuplată cu obligația de a desface figurația, de a-i rezista în/prin

scrisul – aceasta fiind extensiv le atizate în plasarea recurentă a

narațiune sub semnul sfârșitului mereu amânat („din nou") și începutului mereu amânat. Antifigurația devine o figurație în sine; lucrarea nu doar retoricizează aporia generată în ea însăși, ci în recunoașterea

acest proces se luptă împotriva solidificării sau reificării metaforei".

548

Un text precum Imagination Dead Imagine nu descrie, ci produce

lumea sa așa cum „vorbește".549 Începând cu Texte pentru nimic, putem identifica o

trecerea de la reprezentare la reprezentarea reprezentării (lingvistice). „Hermeneutica experienței" a lui Beckett

550 de venituri în curs de desfășurare

neformularea convențiilor narative, imaginilor, structurilor și chiar a (ale cuiva

texte proprii; procedând astfel, cercetează structura elementară a inter-

547 Shira Wolosky discută despre matematizarea limbajului de către Beckett în termenii lui Derrida.

deconstrucția structurii metaforei, ca transpunere în sfera nesimțitului a presupusului sensibil, o transpoziție care se bazează pe distincția

între sensibil și nesensibil așa cum sunt evocați de termenii literal și figural.

Matematica, în ordinea gândirii occidentale (în esență a mea tafizică), este privită

ambii se eschivează și îndeplinesc transferul metaforic, în încercarea sa de a afirma nonsensualul

(„metafizic") numai polul figurației – astfel completează și depășește meta-

structură forică, realizând transferul sensului într-un plan pur figural (61-64).

Cf. Jacques Derrida, „Mitologii albe", în Margins of Philosophy, traducere și

note de Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1982), 207-272.

548 Andrew Renton, „From the Residua to Stirrings Still", în The Cambridge Companion

lui Samuel Beckett, 168 de ani.

549 Susan Brienza, „„Imaginația moartă": microcosmosul minții", în Jurnal

din Beckett Studies 8 (toamna 1982), 59-74.

550 Carla Locatelli, Unwording the Word , passim.

pretarea/construirea realității – modul nostru de bază de a fi în lume. În

textele scurte în proză și „romanele” târzii conținutul (aparent) al represi-

entația este întotdeauna dată numai pentru a fi depășită prin reducere, iar „the

destructurarea tiparelor cognitive devine un model cognitiv succesiv,

într-un dinamism neîncetat'.551 Canonul Beckett arată o traiectorie din

negație la scădere, de la tăcere la „nezicere”, de la „peste” la „despre”/

„nu-încă-din nou”. Opera lui Beckett este intrinsec deschisă: „sa comunicativă

strategiile pun la îndoială comunicarea în timp ce o pun în aplicare; scăderile lui transformă cuvintele în ecouri, iar ecourile în sunet pur, încă vorbind; combinațiile sale nesfârșite corodează marcajul cultural al experienței și neputința lui

dă dovadă de creativitate ineliminabilă.

552

Fraza de început din Imagination Dead Imagine în multe feluri înainte-

umbrește transformarea scrisului într-un spațiu dialogic, spre dramatizare

a scrisului – conștientizarea că scrierea/ reprezentarea este un eveniment care

își produce lumea în timp ce vorbește: „Nici o urmă de viață, zici tu, pah, nu

dificultate acolo, imaginația nu a murit încă, da, moartă, bună, imaginația moartă

imaginați-vă' (CSP 182, sublinierea mea). În trilogia Nohow On, acest dialog,

eveniment comunicativ -natura scrisului propune o reevaluare a lan-

calaj/reprezentare ca fiind greșit: de la Ill Seen Ill Said la Worstward Ho, a

Sprachgeworfenheit, o ființă heideggeriană aruncată în limbă ca inevitabil

condiția este (re)acţionată compulsiv, în cazul în care dezvoltarea celui de-al doilea roman către un grad zero de neatins de reprezentare reafirmă faptul că

vorbirea/reprezentarea nu poate fi eliminată, concomitent cu faptul că

reprezentarea este un eveniment, mecanismul ființei noastre în lume. Limbajul și utilizarea lui sunt dezaburite, toate spusele expuse ca propoziții greșite, reprezentare

arătat ca un lanț de semioză – totuși, în mod paradoxal, este doar o greșire care permite o perfecțiune (negativă) fără sfârșit a eșecului: „Eșuează din nou. Eșuează mai bine.

553 În consecință, epistemologia critică a lui Beckett oferă o reevaluare

de vorbire în care sistemul lingvistic este jucat împotriva comunicării,

551 Ibid., 29.

552 Ibid.

553 „Progresul” eșecului mai bun este pus în joc chiar de titlul de Nohow On /

Worstward Ho: tropul textual al progresului, bazat pe limbajul secolului al XIX-lea

luptă , se întoarce la imnologia creștină (secolul al XIX-lea) („În continuare, creștin

soldați!') și idealul de expansiune inerent marilor saga de explorare din secolul al XIX-lea. Titlul în sine este o întorsătură parodică a poemului emblematic al lui Charles Kingsley despre cursul spre vest al Marii Britanii victoriane, Westward Ho! (1855), luând ea însăși

până la titlul lui John Webster și Thomas Dekker's Westward Hoe (1607). Vezi Porter

Abbott, „The Trope of Onwardness”, în: Beckett Writing Beckett, 32-42.

referință împotriva reprezentării. Ceea ce se face vizibil este evenimentul com-

comunicare, o comunicare pusă în aplicare într-un limbaj impersonal, expunând

reprezentare inevitabilă:

Pe. Spune mai departe. Fii spus mai departe. Cumva pe. Până acum. A spus acum.

Spune pentru a fi spus. A spus greșit. De acum spune pentru a fi gresit. Spune un corp. Unde nici unul. Fara minte. Unde nici unul. Asta cel putin. Un loc. Pentru corp. A fi înăuntru. Mută-te. Ieși din. Înapoi în. Nu. Nu afară. Fără spate. Numai înăuntru. Rămâi

înăuntru înăuntru. Încă...

Sta în picioare. Ce? Da. Spune că stă în picioare. A trebuit să se ridice până la urmă și să stea. Spune oase. Fără oase, dar spune oase. Spune pământ. Fără pământ, dar spune pământ. Ca să spun durere. Fără minte și durere? Spune da că oasele ar putea să dureze până nu ai de ales decât să stea. Cumva ridică-te și stai în picioare. Sau mai bine rau ramane. (Worstward Ho, NR 89-90)

Worstward Ho este, în canonul Beckett, textul reducerilor ireductibile –

de un „cel mai mic” de propoziție greșită. Acest text naratricid (H. Porter Abbott) tematizează procesele de reducere la locul de muncă. Dacă John Pilling, încă din 1982, a definit primul „roman” al trilogiei Nohow On, Company/Compagnie,

ca palimpsest al compresiilor,

554 atunci eticheta este cu atât mai potrivită pentru

ultimul text în proză pe care l-a produs Beckett în timpul vieții sale – rezultatul unui palimpsest

din compresie extremă, dar și pentru că pune în practică comunicarea, poziționând

menționând un „altul” nedefinibil în retragerile succesive ale enunțurilor sale. Linia de deschidere – începând, în mod semnificativ, cu cuvântul care pune în aplicare non-

finalul de închidere al lui The Unnamed și care anulează orice sens al unui final

și în Worstward Ho („Said nohow on.”) – deduce prin dubla sa retragere

cum orice entitate/condiție, propusă ca autonomă, independentă (de om

prezența/voința) este legată, în măsura în care este mediată de, percepția umană/

interpretare lingvistică („Say on”). Într-un șir de propoziții tăiate la un „minim minim” gramatical (care face imposibilă orice completare a poziției subiectului) mecanica comunicativă a lumii este pusă în aplicare:

dacă „Pornit” oferă un fundal (ipotetic non-uman, nemediat).

la percepție/mediere, aceasta există/c an fi ipotezată tocmai în

mișcarea comunicativă a „Say on”. „Spune”, modul interpretativ, perceptiv de a fi în lume este una cu a fi în lume („pe”); de către

mecanica comunicării, articularea acestui mod interpretativ de

fiinţa-în-lume presupune statutul secundar al interpretului în relaţie

la limbajul în care toate aceste poziții sunt articulate („fie spus pe”). Ființa poate

fi reprezentat, articulat doar ca unul cu percepția și în mod specific ca

554 John Pilling, „Articol de recenzie: Compania de Samuel Beckett”. În: Jurnalul lui Beckett

Studii 7 (primăvara 1982), 127-31.

341unul cu percepție lingvistică, căruia nu i se poate atașa nicio poziție de subiect.

„Spune” funcționează în același timp ca enunț de bază, punere în aplicare a

evocarea, imaginarea, fictivizarea – cf. „spune un corp”, „spune oase...spune pământ” sau, „imaginație moartă imagine”, un act imaginativ imposibil care

afirmă mersul imaginației în momentul decretării morții acesteia.

Această dublă tematizare a ființei în limbă se referă la un progres

de la „cumva” la „nohow”, un „nohow” care este el însuși poziționat ca efect

de limbaj: „a spus acum”. Condiția de „nohow on” nu poate fi decât imaginată, transformată în limbaj, rămâne în afara domeniului experienței/a

cunoscut. Funcționează „Said nohow on”, cu care romanul se completează

ca o dublă retragere: pe de o parte, „nohow” poate fi perceput doar

în măsura în care codificat în limbaj, „a spus nu cum”; pe de altă parte, foarte

codificarea lingvistică a „nohow on” înfrânge în măsura în care șterge/contrazice

sensul unui final. Imposibilitatea de a spune un „nohow” referențial este subliniată pe tot parcursul romanului, conotându-l ca fals (greșit nohow), pentru că

ascunde pozitia de a fi fara de care este imposibil sa o spui; cel

negația denotativă în „nohow” ascunde poziția asertivă a ființei din

despre care se spune. Ca efect al repetiției, o pauză între „subiect” și

predicatul propozițiilor este iluminat, indicând imposibilitatea absolutului

retragerea a ceea ce a fost rostit: seria de retractări produce o mișcare de comunicare, de enunț. Repetiția este o procedură primordială în aceste texte pentru a arăta instabilitatea semantică, referențială, deci constituie o ieșire.

pentru semioză, pentru exces de limbaj.

Ceea ce este și mai frapant în acest text este deschiderea sa, dialogul său

structura: orientarea propozițiilor, funcția lor conativă joacă un rol mai important decât mesajul lor denotativ; „ce” din informațiile transmise devine secundar „cum” de comunicare, legat de

pozițiile subiective ale adresatorului și destinatarului, chiar dacă acestea sunt înscrise

într-un text care apare ca fiind scrupulos de impersonal. Textul, în timp ce nu este formulat/

„necunoașterea” limbajului până la extrema posibilă, atestă totuși prezența unui reziduu de comunicare – a unui destinatar. Prezența acestuia

destinatarul, nedefinit și nelocalizat, oricât de „a” ar fi, este totuși înscris

în fiecare dintre „eșecuri mai bune” succesive, experiențe în reducerea

conținut narativ, autoritate:

Sta în picioare. Ce? Da. Spune că stă în picioare. A trebuit să se ridice până la urmă și să stea. Spune oase.

Fără oase, dar spune oase. Spune pământ. Fără pământ, dar spune pământ. Ca să spun durere.

Imaginea, narațiunea este evocată, interpretată și anulată într-o dialogică continuă

raport; imaginea prinde literalmente contur, este întruchipată în/prin comunicare,

într-un text care tematizează cu obstinaţie baza sa constitutivă, presupoziţia unui destinatar. Textul este astfel permanent pe drum, dintr-o sursă

care nu poate fi stabilit și care este în permanență dezamputat, către o destinație la fel de nedefinibilă, într-o permanentă neîncă din nou de sosire, străduindu-se pentru

o variantă de realizare care are ca rezultat o reducere a imaginii/în dezcorporare –

la o cunoaştere textuală ca necunoaştere . Fragmentul reprezintă puterea de

creația lingvistică și în trasarea procesului prin care semnificantul amână semnificatul, creând un joc de sens. Reapariția semnificantului

(„stand”) explică transformările sale semantice și, prin urmare, expresia

de diferență: variația semantică produce jocuri secundare de sens („stand” este

transformat progresiv în „urs”/„rămân”); variația referențială, în mod similar, produce un joc de sens („Spune oase. Fără oase, dar spune oase”) și

o variație combinatorie, în întregime narativă-textuală („Spuneți da, că oasele pot să dureze până când nu mai este de ales decât să stea”). În acest fel, din ceea ce pare o reducere/ștergere lingvistică temeinică (care, însă, nu se transformă niciodată într-un

negația limbajului, mai degrabă, într-o reafirmare a evenimentului de com-

comunicare) un joc fertil, multiplicarea sensului iese la iveală prin discrepanța progresivă între semnul (textual/nativ) și referent (textual),

şi evidenţierea în consecinţă a relaţiei elementelor contextuale cu cele cotextuale. Textul își expune aparentele contradicții semantice și

prin acest act își face cititorul conștient de enunțurile sale textuale – fictive

(pseudoreferente) și co-textuale (a spațiului textual). Dintr-un refuz al

negație absolută o diferențiere a sensului pune problema: „...faptul că „spusul” și „spusul” sunt jucate unul împotriva celuilalt, ca în exemplu

mai sus, indică o reciprocitate epistemică relevantă și o diferență semnificativă.

În această lumină, reprezentarea trebuie să fie implicată ca un eveniment, mai degrabă decât ca un

analogie, iar limbajul ca act de comunicare, mai degrabă decât ca sistem. În

de fapt, în Worstward Ho Beckett înlocuiește adesea echivalentele diegetice cu

repetări mimetice, astfel că noua sa concepție despre limbaj dezvăluie atât o respingere fără compromisuri a metafizicii, cât și un interes la fel de puternic pentru o realitate continuă, percepută și perceptibilă ca diferență. '

555

Aflați mai bine acum. Nu știu mai bine acum. Nu știi decât din. Fara sa stiu cum

nu cunoaștem decât din... Nici un loc decât unul. Nimeni în afară de cel de unde nimeni.

555 Locatelli, Unwording the Word , 241.

De unde niciodată o dată înăuntru. Cumva înăuntru. Dincolo. De atunci acolo. Acolo

Acolo. De acolo, acolo. (NR 92)

Necunoașterea pe care textul încearcă să o aducă în existență, ca absolutul

desfigurarea limbajului, este imposibilă („Nu știu nimic nu”; „Fără viitor în

acest. Vai da', NU 91). Încercările de a elimina cunoașterea, cunoscutul

din cuvinte aduc o narațiune liniară care se auto-înnoiește, o direcție înainte

a scrierii începând din nou și din nou, încercuind valoarea aproximărilor progresive („Eșuează din nou. Eșuează mai bine”). Reprezentarea lingvistică a

un spațiu care ar fi doar „acolo”, cu excluderea tuturor aluziilor,

sugestiile de direcție trebuie să treacă printr-o mișcare „înapoi”.

limba („Înapoi este pornit. Cumva pe... Înapoi pentru cumva pornit”, 109), prin

un progres de desprindere a „locului” narativului, a mișcării „înăuntru”/„din afara”.

Totuși, spațiul nu poate fi definit decât în relațiile sale, prin mișcare: spațiul ipotetic al stazei reacţionează – în chiar eliminarea direcţiilor,

în actul reducerii – ceea ce caută să se anuleze: că „deci mai puțin”.

acolo mai putin acolo'. Suprimarea progresului devine liniară, progresivă

narațiune prin excelență despre însăși imposibilitatea unei astfel de suprimare. Textul arată cum cuvintele goale, termenii acționează ca figurații care se apropie cel mai mult

pentru a acomoda vidul; cu toate acestea, din moment ce vidul nu poate fi reprezentat,

acești termeni arată prezența a ceva care prin definiție neagă

calități legate de vid. Textul se transformă astfel într-un mod negativ de

arătând spre gol, în timp ce ea însăși este suma de urme, reziduă a acestui ne-

vid reprezentabil: „Este ca și cum textul ar putea reține doar o serie de semnificanți care s-au abătut de la uzul convențional. Acești termeni înșiși au fost anulați, în locul scenei inevitabile descrise. Cu alte cuvinte, asta

încercarea textului de a descrie nimic generează, în ciuda intenției sale primare,

tocmai acest text .'

556

Proza târzie a lui Beckett, în special „trilogiile” Stirrings Still și Nohow On,

par a merge în fața reprezentării lingvistice, lucrând împotriva naturii

a utilizării „normale” a limbajului prin perturbarea așteptărilor lingvistice – referință stabilă, figurație, aluzie. În aceasta aceste texte străină radical limba, făcând

este vizibil ca limbaj/enunţ. În mod ciudat, efectul rigurosului

reducerile/stergerile este un exces deosebit de limbaj: o semioza in care

semnificantul suferă variații semantice, referențiale și tematice. Reducerea extremă a limbajului produce o epifanie a limbajului bazată pe distrugere

556 Andrew Renton, „Disabled Figures: From the Residua to Stirrings Still”, în The Cambridge

Însoțitor al lui Samuel Beckett, 175 de ani.

344din distincția dintre figura lingvistică a fenomenului comunicativ:

textul autoreflexiv radical deschis, auto-baring este (în) lectura evenimentului,

chiar dacă lectura nu este (în) text.557

Cel mai bine ar putea fi evenimentul de comunicare/scriere înscris pe text

exemplificat de piesa scurtă nici (1976) care, prin nedeterminarea sa

atât de gen, cât și de voce (reprodusă în mod obișnuit cu pauze scurte de rând sugestive

de poezie, a fost intenționat de editorul John Calder să fie inclus în

Poezii adunate, dar pentru rezistența lui Beckett care a considerat-o o lucrare în proză)

reprezintă scrierea lui Beckett în prag – între poezie și proză, între voci, între limbi, între „sinele impenetrabil" și „unsinele impenetrabil", (rău) văzând și (greșit) spus, într-o stare de perpetuu întârziere.

sosire:

[nici]

încoace și încolo în umbră de la interior la exterior

de la sine impenetrabil la nesine impenetrabil prin nici unul

ca între două refugii luminate ale căror uși pe ce se apropiau ușor, odată întors

departe de o despărțire blândă, făcu semn din nou înainte și înapoi și se întoarse fără a ține seama de drum, intenționați asupra uneia sau a celeilalte străluciri neauzite, doar răsună până la o oprire definitivă, absentă definitiv de la sine și de la ceilalți.

atunci nici un sunet

apoi uşoară lumină care se stinge pe acea casă neascultată, nici nespusă

(CSP 258)

557 Cf. Carla Locatelli, Unwording the World , 72-74, 266; Asja Szafraniec, Beckett, Derrida,

și Evenimentul literaturii, 109-117.

[Pagina 139 - Fără text extras]